كتابات نقدية
80

علم الجمال الأدبى

عند رومان انجاردن

سامى اسماعيل



كتابات نقدية
80



علم الجمال الأدبى

عند رومان إنجاردن

سامى إسماعيل

نوفمبر
1998

علم الجمال الأدبى
عند رومان إنجاردن
سامى إسماعيل
نوفمبر 1998

الهيئة العامة لقصور الثقافة
كتابات نقدية - شهرية (80)

المراسلات : باسم مدير التحرير
على العنوان التالى
16 أ ش أمين سامى - القصر العينى
رقم بريدى : 11561

كتابات نقدية

الإهداء

إلى

أمى

التى فتحت لى باب الدهشة الأولى على مصراعيه

وقالت لى إقرأ

وإلى

أبى

على بن محمد بن إسماعيل بن جبريل

الذى حيرنى كثيرا فى فهمه، ولكنى أعشق رؤيته. للعالم وبراءته المتناهية، وضحكته الصافية، التى لم تعكرها ملامح الزمن على وجهه.

وإلى

أشقائى وشقيقاتى

إليكم جميعا عرفانا وتقديرا وإعزازا

لتشجيعكم لى على

إتمام هذا العمل

إمتنان وعرفان

لا يسـعنى فى هذا المـقـام إلا أن أتوجـه بعـمـيق الإمـتنان والعرفـان، إلى أسـاتذة أجـلاء تعلمت على أيديهم وإسـتـفدت من خلقهم قبل علمهم، وأخص منهم أستاذتى الجليلة الدكتورة أميرة حلمى مطر أطال الله فى عـمـرها، وأسـتـاذى الدكـتـور صـلاح قنصوه، والدكتور حسن حماد، والدكتور سعيد توفيق، والدكتور رمضان بسطاويسى.

مقدمة:

تنوعت فى الآونة الأخيرة مجالات البحث الجمالى، فلم يعد علم الجمال كما كان فى الماضى، هو تلك الدراسة التأملية لأى عمل فنى دون تمييز. فصار بوسعنا الآن أن نتحدث عن فروع متعددة لعلم الجمال: علم جمال الموسيقى، علم جمال السينما، علم جمال المسرح، علم جمال الأدب.. الخ.

والكتاب الذى بين أيدينا يغطى جانباً هاماً من إهتمامات علم الجمال المعاصر، وهو علم الجمال الأدبى، والمؤلف قد إختار فى هذا المجال واحدا من أهم فلاسفة الفينومينولوجيا هو رومان إنجاردن ومن هنا تأتى أهمية وجدارة هذا الكتاب.

ولا يمكن فهم رومان إنجاردن بعيداً عن الخلفية الفكرية التى استوعبها وانطلق منها، وهى الفينومينولوجيا، فقد كان إنجاردن تلميذاً مخلصاً لفيلسوف ألمانيا الكبير «هوسرل» فأخذ عنه المنهج الفينومينولوجى والفينومينولوجيا كما وضعها صاحبها ترفع شعار «العودة إلى الأشياء ذاتها»، والشىء عند هوسرل هو «المعطى» أو العينى، أو ما نراه ماثلا أمام الوعى، وهذا المعطى يسمى «ظاهرة» لأنه يظهر أمام الوعى من هنا فإن الوعى دائما وعى بشىء أو وعى قصدى.

ويقوم المنهج الفينومينولوجى أيضا على عملية «الوصف» فهو يقدم لنا وصفاً تفصيلياً لماهية الظاهرة على نحو ما تظهر فى الوعى . وكى نتأكد من دقة هذا الوصف علينا أن نطرح من ذهننا أية افتراضات مسبقة أو احكام جاهزة ، وأن نظل فقط داخل حدود الوصف ، دون أن ننتقل من الوصف إلى الاستدلال، فما جاء بالحدس لا يثبته إلا الحدس؟ لذلك فإنها كمنهج أقرب ما تكون - فى رأينا - إلى طبيعة الفن منها إلى مجال العلوم الانسانية . ولهذا فليس من المستغرب أن تمتد اصداء هذا المنهج إلى العديد من فلاسفة علم الجمال المعاصرين من أمثال: هيدجر، سارتر، ميرلوبونتى، وإيزر، وياوس، ودوفرين، وإنجاردن، وبشكل عام يتميز علم الجمال الفينومينولوجى بأنه يتخذ نقطة انطلاقه من البستمولوجيا الفينومينولوجية التى جعلت همها البحث عن طريق ثالث بين الاتجاهات الذاتية والموضوعية، طريق آخر يتجاوز القسمة الثنائية إلى ذات وموضوع، وهى بذلك تبحث عن صياغة وفهم جديد للبحث الجمالى، ففى الفينومينولوجيا لسنا نحن الذين نقرر ما هو الجميل، وإنما الموضوع الجمالى يقرر ذاته، فنحن نتعرف على الجميل من خلال تحليل ووصف بنية هذا الجميل، وهذا التحليل البنيوى يكون بمثابة الاساس الموضوعى لوصف خبرتنا الذاتية

بالموضوع الجمالي.

وعلى الرغم من أن إنجاردن كان وفياً لمنهج هوسرل الفينومينولوجي ، إلا أنه استطاع أن يؤسس للفينومينولوجيا بأسلوب جديد، إذ أننا نجد لديه تأكيداً خاصاً على أن الموضوع القصدى (موضوع الوعى) تكون له بنية مستقلة برغم ارتباطه بالوعى. وهذا التأكيد يمنح فينومينولوجيا إنجاردن هويتها الخاصة، وطابعها الفريد.

وتقوم إستراتيجية إنجاردن فى البحث الجمالى على ضرورة أن يبدأ هذا البحث بدراسة وتحليل العمل الفنى ذاته، أعنى أننا ينبغى أن نستبعد من دراستنا للعمل الفنى أى عناصر دخيلة على بنيته ولا تنتمى إليه، وهذا يتطلب أن نلجأ إلى منهج وصفى خالص ينصب على تحليل ماهية العمل الفنى أو بنيته الصورية، وأن نستبعد أى منهج آخر كالمناهج الاخلاقية والسيكولوجية. وهكذا فقد حرص إنجاردن كما يقول مؤلف هذا الكتاب «على أن تكون نظريته نظرية موضوعية بحته، بحيث لا تتدخل العوامل الذاتية والانفعاليةأثناء قراءة وتفسير العمل الفنى الأدبى، وذلك استناد على حقيقة أننا حينما نكون فى حضرة العمل الأدبى، نكون امام كيان مستقل بذاته يقدم لوعينا، ومهمتنا الهامة والوحيدة هى وصف هذا الكيان فى تجليه وحضوره، وألا ننتقل

بهذا الوصف للحديث عما يخص المبدع أوالمتلقى، وحالة إبداع النص وحالة تلقيه، علينا أن نتجاوز هذه النظرة الجزئية التى ظلت مسيطرة على المشهد الجمالى لسنوات طويلة، ظلت فيها اسس البحث الجمالى تحت وطأة النفسانية والشكلانية والطبيعية والرومانسية..»

وأخيرا فإن الكتاب يمثل فى مجمله مساهمة جادة وجهداً فكرياً أصيلاً وإضافة حقيقية للمؤلفات العربية فى هذا المجال الدقيق.

د. حسن حماد

مقدمة

في شهر فبراير عام ١٩٩٧ أرسلت رسالة قصيرة وموجزة إلى البروفسير الألماني هانزروبرت ياوسHans Robert Jauss رائد ومؤسس ما سمى منذ أواخر الستينيات بنظرية التلقى Reception Theory أطلعه فيها على رغبتى فى إعداد دراسة حول جماليات التلقى تشمل جهوده وجهود زميله فولفجانج إيزر Wolfgang Iser فى مجال النظرية الأدبية والجمالية المعاصرة.

وعن حاجتى لقائمة كاملة بجميع مؤلفاته ومقالاته العديدة التى نشرها فى الدوريات الأوروبية والامريكية . وفوجئت فى شهر إبريل بالبروفسير الألمانى كارلهاينزشتيرله Karlheins stierle الأستاذ بجامعة كونستانس وتلميذ وصديق ياوس يرسل لى قائمة بمؤلفات ياوس وبرسالة قصيرة وموجزة وحادة فى كلماتها أخبرنى فيها أن البروفسير هانزروبرت ياوس قد توفى فى ١ مارس ١٩٩٧ .

وأصابنى هذا الخبر بصدمة شديدة ففى الوقت الذى بدأت فيه نظريته هو وزميله إيزر تلقى الاهتمام الجدير بها، وبدأت تعد دراسات عديدة حول نظرية التلقى تظهر ما أنجزته هذه النظرية فى المشهد الأدبى والجمالى فى أوروبا ، وخاصة بعد

محاولات عديدة للتشكيك فى مقولاتها من قبل نقاد كبار مثل رينيه ويلك Rene Wellek الذى كتب فى بداية السبعينيات مقالا قال فيه، «لقد إنشغل الناس فى كل عصر ببقاء الأعمال الأدبية وآثارها وتأثيرها ومن ثم فإن الإنشغال الحالى بالتلقى ما هو إلا موضة عابرة». ولكن كثيرين ممن كتبوا عن نظرية التلقى بعد ذلك رأوا أن ما يجرى فى مجال نظرية الأدب يمكن أن يؤدى فى غضون سنوات أو عدة عقود على الأكثر إلى حدوث انقلاب فى مفاهيمنا الخاصة بالأدب (١) ولعل هذا هو ما حدث بالفعل. فقد أكد روبرت هولب Robert Holub الأستاذ بجامعة كاليفورنيا فى دراسته الهامة التى صدرت تحت عنوان نظرية التلقى مقدمة نقدية-Reception Theory - Acrit-ical Introduction أن نظرية التلقى هيمنت على الساحة النقدية خلال النصف الثانى من العقد السابع وخلال العقد الثامن من هذا القرن - ومازالت بالطبع تمارس دورها الفعال من خلال نماذج عديدة عنيت بالتلقى والاتصال كشتيرله - على سبيل المثال - وقد وقف روبرت هولب فى شرح هذه الحقيقة على دراسة لياوس بعنوان «التغير فى نموذج الثقافة الأدبية »، ألم فيها بالخطوط الأساسية لتاريخ المناهج الأدبية منتهيا إلى أن الزمن يؤذن لقيام تحول فكرى جذرى فيما يتعلق بمنهج

الدراسة الأدبية ، وذلك بظهور نموذج فكرى جديد يخلف النماذج المتعاقبة التى استنفذت أغراضها مع مضى الزمن الواحد بعد الآخر ، وقد أصبح من الواضح له أن نظرية التلقى تمثل ذلك النموذج الجديد الذى يعنى بالشروط اللازمة للوضع النموذجي، ويرى هولب أنه سواء فكر المرء فى نظرية التلقى بوصفها النموذج البديل أو بوصفها - على الأقل - نقلة فى مجال الاهتمام ، فليس هناك - فى رأيه - من ينكر الأثر الهائل الذى أحدثته فى مجال تفسير الأدب والفن (٢) وفى غمار هذا، وبعد أن بدأت النظرية تلقى الاهتمام اللائق بها، يتوفى ياوس وهو لم يشعر بعد بثمرة جهوده النظرية الجادة خلال أربعة عقود أو أكثر ولعل هذا هو ما أصابنى بهذه الصدمة.

وقد يتساءل القارىء ما علاقة نظرية التلقي ووفاة ياوس بدراسة عن رومان إنجاردن ونظريته الجمالية؟!

ولكى لا أطيل فى غير الموضع، فليس الهدف من وراء ذلك، الحديث عن نظرية التلقى وأهميتها فى المشهد الجمالى المعاصر، ولا الحديث عن روادها ياوس وإيزر وإنما هدفى هو ربط الفكر بالفكر ومحاولة تلمس الأثر من خلال الواقع، فنظرية التلقى التى لقيت رواجاً فكرياً ملحوظاً فى الأوساط الأوروبية المختلفة استندت على أسس فلسفية وجمالية عميقة، أحد أهم

هذه الأسس نظرية الفيلسوف والمنظر البولندى المعاصر رومان إنجاردن، فقد كان إيزر أحد مؤسسى نظرية التلقي والأستاذ الحالى بجامعة كونستانس تلميذاً مخلصاً لرومان إنجاردن، فقد استقى منه عدة مفاهيم حيوية أثرت فى نظريته وكانت لفينومينولوچيا إنجاردن تأثيراً قوياً على النظرية الجمالية عند إيزر وإن لم يمتلك هذا التأثير على ياوس، حيث كان ياوس متأثراً بالهرمنيوطيقا عند هانزجورج جادامرHans - Georg Gadamerوقد بدأ تأثير إنجاردن فى نظرية التلقى حينما ظهرت في ألمانيا سنة ١٩٦٨ ترجمة لكتابة «الخبرة بالعمل الفنى الأدبى » وقد لفت هذا الكتاب أنظار رواد نظرية التلقى، وذلك لاهتمامه الملحوظ بالعلاقة الحيوية بين النص والقارىء، وبتحليل عملية القراءة والخبرة بالعمل الفنى الأدبى، وقد حدد إنجاردن فى هذا الكتاب مجموعة من الخطوات الإجرائية والعمليات الضرورية التى ينبغى أن يقوم بها القارىء أو الناقد، لتتحقق لهما قراءة ناضجة للعمل الفنى الأدبى، وقد اهتم إنجاردن فى هذا الكتاب بالعلاقة الماهوية التى تربط النص بالقارىء.

ولا تبدو أهمية دراسة النظرية الجمالية عند رومان إنجاردن فى كونها تمهد الطريق لنظرية التلقى فقط، بل تأتى أهميتها فى

كونها تقدم فكر فيلسوف ومنظر أدبى كبير له ثقله فى تاريخ النظرية الجمالية المعاصرة، وإن تم تجاهله لفترة طويلة - سيلى تفصيل ذلك - وإذا كان ياوس قد توفى بعد أن تلمس إرهاصات تؤذن بنجاح نظريته وشيوعها فى الأوساط الأوروبية، فإن هذا لم يحدث مع إنجاردن الذى توفى فى عام ١٩٧٠ بعد تجاهل شديد من قبل نقاد أوروبا بسبب أن كتاباته كانت بالبولندية ولم تكن بإحدى اللغات الثلاث الانجليزية أو الألمانية أو الفرنسية ، توفى إنجاردن بعد محاولات عديدة لإجهاض فكره من محتواه وسرقة أفكاره سواء داخل وطنه بولندا أو خارجه. بسبب وصفه بالصعوبة والغموض.

توفى إنجاردن ولم يشهد ذلك النجاح الهائل الذى حققته نظريته وما تزال تحققه، حيث تبذل الآن محاولات عديدة لقراءة إنجاردن من جديد وذلك بعد ترجمة معظم مؤلفاته إلى الإنجليزية.

والحديث عن علم الجمال الأدبى عند رومان إنجاردن يشدنا للحديث عن التحقق العينى لعلم الجمال على فرع هام من فروع الابداع وهو الأدب، فقد استطاع علم الجمال أن يقترب من أنشطة وفعاليات كثيرة، ويفتح أفقا عديدة لمجرى البحث الجمالى لم تكن مطروقة من قبل، وذلك استناداً على نزعة

التخصص التى سرت حتى داخل الإتجاهات الفكرية أو الفلسفية أو الفنية ذاتها، وذلك لأننا نحيا فى عصر تخصصت فيه معظم الفعاليات الإنسانية(٣) وقد تجلت هذه النزعة فى نطاق علم الجمال وأصبح إلى حد ما هناك تخصص داخل التخصص، فلم يعد مقبولاً على سبيل المثال تقديم نظرية جمالية لمجمل الخبرة الفنية ومستوياتها، وإنما لابد أن يكون الحديث متعينا، بمعنى أن يكون مرتبطاً بفن من الفنون فكان من المألوف أن يقدم المفكر فلسفة جمالية «لكل» الفنون دون أن يراعى الفروق النوعية بينها، وطبيعة كل منها، وقد ساعد على ذلك المعيار القيمى المطلق الذى كان ينطلق فيه المفكر، لم يعد مقبولا كل ذلك. وبالتالى بدأ يظهر علم الجمال الأدبى، وعلم جمال السينما، وعلم جمال التصوير والنحت والعمارة والموسيقى، وهكذا تقدم كل إستطيقا توصيفاً للخبرة الجمالية المرتبطة بهذا الفن فى عناصره الثلاث الفنان، العمل الفنى، المتلقى(٤).

وعلم الجمال يتكىء على الفلسفة فى المجال النقدى، فالحركات الأدبية ذات المفاهيم النقدية كالكلاسيكية والرومانتيكية هى مذاهب فكرية(٥) ولكن يبقى لكل منهما تميزه الخاص، فعلم الجمال له مادته الخاصة ومنهجه فى تناول

الأعمال الفنية التى يدرسها ، كما أن للفلسفة إطارها النسقى الشامل الذى يسترفد مادته من العلم والتاريخ والفن والتجارب الشخصية. وكل ما يمكن أن يستخلص منه تجريداً أو تصميماً ويلتئم فى مركب متسق أو وحدة نظرية(٦) ولكن إذا كانت صحة المعرفة بجميع مستوياتها لا تنهض بالمفاهيم والأفكار والصياغات النظرية المجردة، وإنما تنهض صحتها على احتواء تلك المفاهيم والأفكار والصياغات على حقائق أساسية تتعلق بماهية موضوع المعرفة(٧) أى أنها تخلق أرضية للبحث تستند على سبيل المثال فى علم الجمال على الأعمال الفنية، ذلك لأن معنى العمل الفنى كامن فيه وليس مشيراً إلى ما هو خارجه(٨) فإننا يمكن أن نقول أننا فى أمس الحاجة إلى أسس منهجية سليمة يستند عليها البحث الجمالى، هذه الأسس يقدمها علم الجمال، كما تقدمها المناهج الفلسفية المختلفة، كالفينومينولوجيا - على سبيل المثال - عندما تقترب من الأنشطة والفعاليات الانسانية المتعددة.

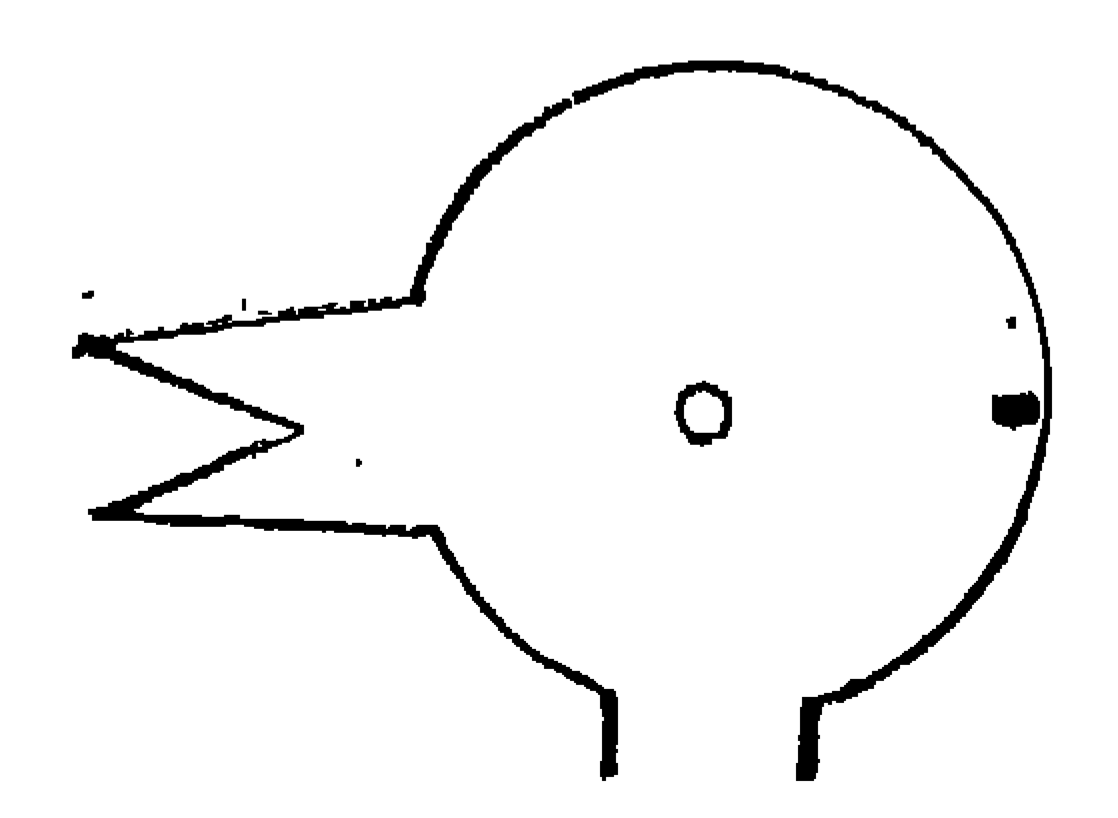
وحقيقة فاقتراب علم الجمال من هذه الأنشطة جعلها تنظر بعين فاحصة إلى نفسها أولا، وجعل رواد هذه الفنون المختلفة يفكرون جيداً فيما يطرحونه ، ويدرسون جوانب العملية الإبداعية المختلفة. وأصبح الاهتمام بالمستوى التقنى للعمل الفنى

ملحوظاً للغاية، لأن العمل الفنى قبل أن يكون «مدرك جمالى» فهو فى الأساس مادة خام تتشكل بيد المبدع وأصبحت عين المتلقي فاحصة تدركِ جوانب القصور والضعف قبل أن تدرك جوانب الجمال، بما لديها من سبل حديثة فى التلقي الجمالى لمختلف الفنون ، وعلى هذا فلا أحد ينكر قيمة اقتراب علم الجمال من هذه الأنشطة والفعاليات.

وعلم الجمال الأدبى لا يخرج عن كونه أحد المجالات الهامة فى الفكر الجمالى والفلسفى المعاصر، ومن هذا المنطلق اهتم فلاسفة وعلماء الجمال بالعمل الأدبى وراحوا ينظرون إليه من جهات كثيرة، مرة من ناحية المبدع، على أساس أنه الخالق الأول للعمل، الذى هو فى النهاية بمثابة تعبير عن ذاته ورؤيته للعالم، ومرة ثانية يتم النظر إلى العمل الأدبى من ذاته، أى أنه يتم التركيز على العمل الأدبى نفسه بعيدا عن مبدعه ومتلقيه وظروف إبداعه وظروف تلقيه، ومرة ثالثة من جهة المتلقى على أساس أنه لا قيمة للعمل الأدبى بدون قارىء، فالروايات والقصص والدواوين الشعرية والأعمال الأدبية المختلفة تملأ أرفف المكتبات ، ولكنها بلا فعالية، بلا أرضية حقيقية تستند عليها، ولكن حينما يلتقطها القارىء ويقيم معها علاقة جدلية حميمية، ينفخ فيها روح الوجود ، ومن هنا خرجت نظريات

ومذاهب ومناهج عديدة كالطبيعية والرومانسية والشكلية والفينومينولوجية والبنيوية وما بعدها والإسلوبية والتفكيكية.. كل هذه النظريات والمناهج تؤرخ للعمل الأدبى وترصد حركة تطوره، كما تثرى البحث الجمالي برؤى ومواقف جديدة لم يألفها القارىءالعادى أو المتلقى السلبى.

وأحدث هذه النظريات هى «نظريات القارىء» أى النظريات المتجهة إلى القارىء التى تحث وعيه من ناحية، وتركز على جوانب الإدراك الماهوى للعمل من ناحية أخرى، وتنظر إلى القارىء «كمدرك يتسم بالفاعلية وليس بالسلب فى فعل الإدراك، وآية ذلك أحجية البطة - الأرنب الشهيرة، حيث المدرك وحده هو الذى يقوم بتوجيه تشكل الخطوط ليحدد ما إذا كانت بطة تنظر صوب اليسار أو أرنبا يتطلع صوب اليمين(٩).



احجية البطه الأرنب

وعلى هذا فقد قلبت النظريات المتجهة إلى القارىء نظريات الفكر الجمالي رأساً على عقب لتبث فيه روح جدية العلاقة بين القارىء والعمل الأدبي نفسه، وذلك من أجل الوصول إلى ماهيته الحقيقية فى النهاية، وذلك لأن الفينومينولوجيا ـ وهى من أهم هذه النظريات ـ تضع نصب عينيها على محتويات الوعى، وطالما أن وعى دائما هو وعى بشىء ما، فإنها فى النهاية ستظهر خصائص هذا الشىء. وعلى هذا فعندما يكون العمل الأدبى هو موضوع الوعى، فإننا سنصل فى النهاية إلى الخصائص العامة والجوهرية لهذا الموضوع، وبالتالى سنصل إلى ماهيته الحقيقية ونكتنه معناه.

ورومان إنجاردن هو أحد الرموز الهامة فى الحركة الفينومينولوجية التى أعلنت توجهها للقارىء، وقد تأثر بأستاذه هوسرل حينما طرح نظريته الجمالية، فقد درس على يديه قبل وأثناء الحرب العالمية الأولى، وكان ينتمي إلى مجموعة تلاميذ هوسرل فى جوتنج الذين دافعوا عن مذهبه، وفسروا نزعته الواقعية، وقد دافع إنجاردن عن هذه الفكرة طول حياته، وعارض بشدة تطور الفينومينولوجيا فى اتجاه المثالية، كما عاصر تطورها فى إتجاه الوجودية على يد كل من الفيلسوف الألمانى مارتن هيدجر والفيلسوف الفرنسى جان بول سارتر،

وقد استقوا جميعاً أساسياتهم الأولى من المنهج الفينومينولوجي، وإذا كان هوسرل قد ردد بنفسه فى لحظة من اللحظات «إن الفينومينولوجيا تعنى أنا وهيدجر» فقد اكتشف زيف خداعه بعد أن طور هيدجر الفينومينولوجيا فى اتجاه الأنطولوجيا، وذلك بعد أن أصدر كتابه «الوجود والزمان» فهو لا يستخدم المنهج الفينومينولوجى إلا من أجل تشيد أنطولوجيا، أى مذهب فى الوجود(١٠).

وعلى الجانب الآخر «استخلص سارتر من الفينومينولوجيا منهجا للبحث فى علم النفس»(١١) وذهب إلى إقامة علماً للوجود الفينومينولوجي، وهوفي هذا ناقد ومطور لفلسفة هوسرل، ومعبر عن فلسفته الخاصة، إن لم يكن خارجاً عن نطاق المنهج الذى وضعه هوسرل أولا(١٢) ولكن على النحو الذى يتفق فيه مع تفسير هيدجر لأعمال هوسرل أى الفينومينولوجيا من وجهة نظر أنطولوجية، لا تعنى بتأسيس العلم مرة واحدة، وللأبد كما فعل هوسرل بقدر عنايتها بالسعى نحو إقامة أنثروبولوجيا (علم الإنسان) تكون فيه قضية الوجود الإنسانى محور الدرس وغاية البحث(١٣).

وحقيقة ، فإذا كانت الفينومينولوجيا قد بدأت كمنهج فإنها استحالت على أيدى الوجوديين إلى أداة طيعة من أجل وصف

شتى خبراتنا المعاشة وصفاً حدسياً مباشراً، ولكن تطور الفينومينولوجيا على يد الوجوديين المعاصرين قد أظهرنا على أن التحليلات الفينومينولوجية لا يمكن أن تتجرد تماماً من الذات الفردية التي تقوم بعملية التحليل، ومعنى هذا أن الوصف الفينومينولوجي يعبر دائما عن اختيار ذاتي، ويكشف باستمرار تفضيل خاص يرجع إلى تلك الشخصية التى توجه مثل هذا البحث(١٤) ولعل هذا هو ما دفع سارتر فى النهاية إلى التصريح بذلك قائلا «لقد كنا مفرطين فى الذاتية»(١٥) وهذا بالتحديد ما تم رفضه من قبل إنجاردن، وهكذا ظل مخلصاً للمنهج الفينومينولوجي، ولتعاليم أستاذه وإن طورها فى بعض الأحيان، ولذلك رفض أن تكون عملية قراءة النص نابعة من هوى ذاتي، فلابد للقارىء أوالمفسر أن يقترب من النص بعناية شديدة، لكي تتحقق له السبل الكافية لقراءته قراءة محايثة تماماً بالمفهوم الفينومينولوجي.

ورومان إنجاردن شيخ الفلسفة البولندية هو أحد الفلاسفة الكبار فى المنهج الفينومينولوجي بعد هوسرل، ويعد كذلك أحد الرموز الهامة فى الفكر الجمالى والفلسفى المعاصر، فقد طرح نظرية جادة فى العمل الأدبى، هذه النظرية هى موضوع البحث الحالى، وتنقسم إلى منحنيين رئيسيين هما:

أولا: منحى«بنائى» يقوم على دراسة البنية الطبقية للعمل الفنى الأدبى، على أساس أنه يحتل مساحة فيزيقية / مادية على الورق، إذا كان مطروحاً فى صورة عمل مكتوب. أو مساحة زمنية على شريط، إذا كان مطروحاً من خلال شريط كاسيت، وقد طرح إنجاردن فى سياق هذا المنحى أربعة طبقات رئيسية - أجاز البعض تسميتها مستويات طبقية لكى لا يتم النظر إليها كل على حدة - هذه الطبقات هى : طبقة الصياغات الصوتية، طبقة وحدات المعنى، طبقة الموضوعات المتمثلة، طبقة المظاهر التخطيطية.

أما المنحى الثانى الذى يتم على أساسه النظر إلى العمل الأدبى، فهو منحى "خبراتي" توقف فيه إنجاردن عند العمليات المعرفية المختلفة التى يتم عن طريقها إدراك العمل الأدبى، بداية من فهم وإدراك العلامات المكتوبة والأصوات الشفاهية الموجودة فى العمل الأدبى، ومروراً بتعين الموضوعات المتمثلة وتجسيد أحداث وشخصيات العمل الأدبى والنظر إليها وحتى دمج كافة طبقات العمل الأدبى وإدراك فكرته فى النهاية، وقد أكد إنجاردن على فعالية الإدراك فى التلقى الجمالى. فالإدراك يتبع مجرى دائم لا يتغير، شريطة ألا يتم قطعة بأية ظروف خارجية طارئة تقطع عملية القراءة والتواصل الجمالى مع

النص، وقد وضع إنجاردن مجموعة من التأكيدات الأساسية التي يتم على أساسها قراءة النص وذلك من أجل الوصول إلى ماهيته الحقيقية وبنيته الجوهرية، وهذه التأكيدات توجه اهتمامنا إلى عملية الوعى ذاتها، وأهمها:

* أن العمل الأدبى تكوين متعدد الطبقات، وهذه الطبقات تجمعها وحدة عضوية، أنه - أى العمل - متسلسل الأجزاء ويمتلك بنية ايقاعية من البداية إلى النهاية ولا تصلح قراءته إذا انتزعت أجزاءه من مكانها. أنه يختلف عن تحققه العيانى إذا تحول مثلا إلى دراما مرئية أو جسد على خشبة المسرح.

* أنه تكوين تخطيطى يمتلك بنية بها مواضع من عدم التحديد متروكة للقارىء بعناية لكى يملؤها ، وبالتالى يتم التواصل مع العمل بناء على هذا الاساس، وفى النهاية يجب أن ينتهى العمل الأدبى ويقدم فى شكل ثابت، ويكون بلغة معروفة للقارىء.

وعلى هذا فعملية القراءة عند إنجاردن لها قدسيتها الخاصة، ويجب أن يؤهل القارىء نفسه لها معلنا عن حضوره الذهنى وإخلاصه للعمل، وذلك بوضع نفسه فى ظروف تؤهله لقراءة جادة من أجل تعيين جمالى صحيح واستبعاد كل ما يعوق تأديته لهذه المهمة. وهو فى هذا من الفينومينولوجين الخلص

الذين طوروا منهج هوسرل، ولكنهم احتفظوا بروحه فى النهاية.

وبعد أن انتهى إنجاردن من تقديم نظريته فى العمل الفنى الأدبى ومستوياته الطبقية، حاول تأكيد صحة نتائجها ، وذلك بتطبيق هذه النظرية على أنشطة وفعاليات إنسانية كثيرة كالعمل المسرحى والسينما الصامتة والبانتومايم والأعمال العلمية، وقد توصل إلى مجموعة من النتائج الهامة فى هذا السياق.

وبعد هذه التوطئة البسيطة يبقى التساؤل: لماذا إنجاردن بالذات؟!

ويستند اختيار الباحث لهذه الدراسة على ما يلى:

أولا : أن إنجاردن لم يقدم نظرية أدبية نقدية يتم على أساسها تفسير وقراءة الأعمال الفنية الأدبية، كما يفعل نقاد ومنظروا الأدب والمتخصصين فى الدراسات الأدبية واللغوية فقط، بل يقدم نظرية فلسفية جمالية تستند فى أساسها على المنهج الفينومينولوجى، هذه النظرية هى «نظرية العمل الفنى الأدبى» كما يسميها إنجاردن بنفسه، ولهذا فهو لم يتجاهل أساسه الفلسفى الذى استند عليه.

ثانيا: إخلاص إنجاردن للمشروع الفينومينولوجى وتكملة ما بدأه أستاذه هوسرل، فقد طور إنجاردن أدواته المنهجية ونظر على أساسها إلى العمل الفنى الأدبى من منطلق فينومينولوجى

، ولم يجرفه تيار البحث الفلسفى كما فعل هيدجر وسارتر فقد طورا الفينومينولوجيا فى اتجاه الوجودية وأسسا ما يمكن تسميته بالفينومينولوجيا الوجودية.

ثالثا: بدأ إسهام إنجاردن الفلسفى والجمالى فى الربع الأول من هذا القرن. وكان المشهد الفلسفى والجمالى فى أوروبا يمور بحركات نسبية وشكلانية عديدة وخاصة فى روسيا وبولندا، حيث سيطرت الشكلية الروسية على مجرى البحث الجمالى، وجاءت محاولات إنجاردن لتقويض هذه السيطرة، وقد نجح فى ذلك بعد مجموعة من المناقشات العديدة التى أجراها مع مجموعة من الشكليين فى بولندا وروسيا، حيث رفض إنجاردن النظرية الشكلية التى تنظر إلى العمل الفنى الأدبى على أساس أنه منتج لفظى بحت.

رابعا: إن اهتمام المناهج الفلسفية والجمالية الحديثة ببنية الأعمال الفنية وبحثها عن الأسس البنيوية واللغوية والأسلوبية التى يستند عليها النص - هذا الاهتمام الذى بدأ مع بداية القرن - يتضافر فى أساسه العام مع جهود إنجاردن وتفسيره الطبقى للعمل الفنى الأدبى.

خامسا: حاجة المكتبة العربية إلى دراسة شاملة عن رومان إنجاردن تقدم نظريته فى العمل الفنى الأدبى وتبرز جهوده

الفلسفية والجمالية، فعلى الرغم من أنه بدأ دراساته الفلسفية الجادة فى عام ١٩١٨م، وهو تاريخ حصوله على الدكتوراه فى الفلسفة فى موضوع «الحدس والعقل عند هنرى برجسون»، إلا أنه لم يتم تقديم دراسة كاملة عنه إلى الآن، وهذا هو ما دعا الباحث إلى إتمام هذه الدراسة مع اعترافى بأننى لم أستطع أن أضع يدى على جميع مؤلفات إنجاردن ، فمعظمها لم يترجم من البولندية إلى الآن. إلا أننى استطعت بمساعدة أساتذتى أن أضع يدى على مؤلفاته الأساسية فى علم الجمال والتى استند عليها البحث.

سادسا : إماطة اللثام عن جزء هام وحيوى فى النظرية الجمالية المعاصرة تم تجاهله طيلة نصف قرن، فقد ظل إنجاردن مهمشاً إلى أن شعر هو بذلك، وبدأ يلتفت إلى أن معظم فلاسفة أوروبا يتجاهلون حتى الإشارة إلى أعماله، وذلك بسبب عدم ترجمتها إلى اللغات الأوروبية الثلاث الإنجليزية، الفرنسية، الألمانية، ولذا عكف إنجاردن قبل وفاته بفترة قصيرة على ترجمة بعض أعماله من البولندية إلى الألمانية.

وقد اعتمدت هذه الدراسة على المنهج التحليلى وعنيت بعرض وتحليل الأفكار الرئيسية لعلم الجمال الأدبى عند إنجاردن وتوضيح نظريته فى العمل الفنى الأدبى وبيان الجديد

الذى أضافه، وذلك بترسيخ الأسس التى استند عليها فكره والتى أدت بالتالى إلى بلورة شخصيته ليتاح له التعبير عن وجهة نظره الخاصة. كما عنيت بمناقشة آراء إنجاردن والتعرض لأهم الانتقادات التى وجهت إلى نظريته ، وشروح المعلقين على فلسفته والناقدين لها، كما تعرضت الدراسة أيضا لنقد إنجاردن لمعاصريه، وكيفية استناد هذا النقد إلى أسس منهجية سليمة، وذلك كله تمهيدا لترسيخ نظريته الجمالية.

وقد احتوت الدراسة على مقدمة وخاتمة وأربعة فصول:

الفصل الأول: الأسس الفلسفية والجمالية لنظرية إنجاردن: تناولت فى هذا الفصل أسس المنهج الفينومينولوجى مراحله وخطواته كما تناولت أيضا المنهج الفينومينولوجى عند إنجاردن وتطبيقه على دراساته الجمالية، وتناولت كذلك جذور نظريته الجمالية موضحا الأسس التى استند عليها فكره الجمالى.

الفصل الثانى: البنية الطبقية للعمل الفنى الأدبى: تناولت فى هذا الفصل سعى إنجاردن الحثيث نحو الوصول إلى الماهية الحقيقية للعمل الفنى . وذلك بوضع مجموعة من التأكيدات الأساسية التى يتم النظر على أساسها إلى العمل الفنى الأدبى، كما تناولت كذلك المفهوم الطبقى عنده ورؤيته لمستويات النص.

الفصل الثالث: الخبرة بالعمل الفنى الأدبى: تناولت فى هذا

الفصل الشق الثانى من بحوث إنجاردن الجمالية والمتعلق بعملية إدراك العمل الفنى الأدبى والخبرة به. وتعرضت لأهم العمليات التى ينبغى أن يقوم بها القارىء لتتحقق له قراءة الأعمال الفنية الأدبية بطريقة صحيحة.

الفصل الرابع: من النظرية إلى التطبيق: تناولت فى هذا الفصل الحالات الحدودية المشابهة للعمل الفنى الأدبى، والتى حاول إنجاردن أن يختبر عن طريقها صحة نتائج نظريته، فقد حاول أن يكتشف أوجه التشابه والاختلاف بين العمل الفنى الأدبى، وبين المسرح والدراما السينمائية والبانتومايم والعمل العلمي. ثم تعرضت بعد ذلك لأهم الانتقادات التى وجهت إلى إنجاردن ، ثم موضع نظريته على خريطة البحث الجمالى،. وشملت الخاتمة أهم نتائج هذه الدراسة.

وآمل أن أكون بهذا الجهد المتواضع قد أسهمت قدر طاقتى فى إظهار الدور الحيوى لنظرية العمل الفنى الأدبى عند إنجاردن، وإبراز دوره فى النظرية الفلسفية الجمالية المعاصرة.

وعلى الله قصد السبيل

زفتى

٢٠/٦/١٩٩٧م

هوامش المقدمة :

(١) حامد أبو حمد: الخطاب والقارىء ، نظريات التلقى وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة، سلسلة كتاب الرياض، العدد ٣٠، الرياض، ١٩٩٦، ص ١٥.

(٢)روبرت هولب: نظرية التلقى ، ترجمة د. عز الدين اسماعيل، كتاب النادى الأدبى الثقافى بجدة، الطبعة الأولى، ١٩٩٤ (من مقدمة المترجم) ص ص ٨، ٩.

(٣) صلاح قنصوه: انطولوجيا الإبداع الفنى دراسة منشورة بمجلة فصول، المجلد العاشر، العددان الثالث والرابع ، يناير ١٩٩٢، ص ٣٩.

(٤) رمضان بسطاويسى : علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت - أدورنو نموذجا، سلسلة نصوص ٩٠، القاهرة ١٩٩٣، ص ٢٣.

(٥) السيدة جابر: الوجدان فى فلسفة سوزان لانجر، دار الحضارة للطباعة والنشر ، طنطا ١٩٩٤، ص ص ١٠٢ - ١٠٣.

(٦)صلاح قنصوه: المرجع السابق : ص ٣٧.

(٧) عبد المنعم تليمة: مداخل إلى علم الجمال الأدبى، دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة، ١٩٧٨، ص ٧.

(٨) راضى حكيم: فلسفة الفن عند سوزان لانجر، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ط ١ ، ١٩٨٦، ص ٦٤.

(٩)رامان سيلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة . جابر عصفور ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة، ١٩٩١ ص ١٨١.

(١٠)مارتن هيدجر: ما الفلسفة؟ ما الميتافيزيقا؟ هيدرين وماهية الشعر، ترجمة فؤاد كامل ومحمود رجب، مراجعة عبد الرحمن بدوى، القاهرة، دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٧٤ ص ١٠.

(١١) جان بول سارتر: نظرية فى الانفعالات، ترجمة سامى محمود على وعبد السلام القفاش ، القاهرة ، دار المعارف، ١٩٦٠، ص ٢٨.

(١١) جان بول سارتر: تعالى الأنا موجود، ترجمة وتعليق حسن حنفى ، القاهرة، دار الثقافة ١٩٧٧، (من مقدمة المترجم) ص ١٦.

(١٣) صلاح قنصوه : الموضوعية فى العلوم الإنسانية، عرض نقدى لمناهج البحث، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة ، ١٩٨٠ ، ص ٢٤٠ ـ ٢٤١.

(١٤) زكريا ابراهيم: دراسات فى الفلسفة المعاصرة، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٦٨، ص ٣٤.

(15)Jean- Paul Sartre: Situations, (New York, George Braziller, 1965), p. 231 Quoted in:

إديث كريزويل: عصر البنيوية، ترجمة جابر عصفور، سلسلة آفاق الترجمة، العدد ١٧، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٦، ص ٢١.

تمهيد
إنجاردن حياته وأعماله

تمهيد

إنجاردن حياته وأعماله

ولد رومان إنجاردن Roman Ingarden (1893 -1970) في كراكوفCracow في بولندا ، ودرس الفلسفة والرياضيات في كل من بولندا وألمانيا، حيث تلقى الدروس الأولى في الفلسفة في لفوفLvaw على يد تواردفسكىTwardavsiki ثم بعد ذلك درس الفلسفة دراسة منهجية على يد هوسرل Husserl في جوتنج(١) وذلك قبل وأثناء الحرب العالمية الأولى، وأظهرت أعماله مزجاً فريداً بين الميتافيزيقا التأملية Speculative Metaphysics والفينومينولوجيا، وعند انتقال هوسرل إلى جامعة فرايبورج Freiburg تبعه إنجاردن وحصل على الدكتوراه في الفلسفة في عام 1918 في موضوع «الحدس والعقل عند هنرى برجسون»
«Intuition und Intellekt bei Henri Bergson.»

ثم عاد بعد حصوله على الدكتوراه إلى بولندا. ودَرّس الرياضيات بمدارسها الثانوية. وفي عام 1924 أصبح معيداً في لفوف ثم تدرج حتى أصبح أستاذا للفلسفة فيها عام 1933.

وأثناء ذلك نشر مؤلفاته الأساسية فى علم الجمال والإستطيقا الفينومينولوجية(٢) وأهم هذه المؤلفات:

العمل الفنى الأدبى The Literary Work of Art (Das Literarische Kunstwerk) وهذا الكتاب هو إنجاز مركزى فى كتابات إنجاردن الفلسفية. وكذلك هو عمل أساسى فى علم الجمال الفينومينولوجي والنظرية الأدبية المعاصرة، ومع ذلك فإن ترجمته إلى الإنجليزية. ظهرت بعد أكثر من أربعين عاما على نشر طبعته الألمانية الأولى فى عام 1931. وبعد طبعتين ألمانيتين إضافيتين(1960 - 1965)(*) وبعد ترجمة بولندية معدلة(٣)

وكتاب العمل الفنى الأدبى دراسة تفصيلية مدققة، عرفها إنجاردن مراراً بأنها «تتعامل مع الأنطولوجيا Ontology ونظرية اللغة Theory of Language وفلسفة الأدب Philosophy of Literature وتربطها علاقات وشائجية بهذه المباحث» (٤) وقد ركزت هذه الدراسة على النظر إلى العمل الفنى الأدبى وليس الأدب ككل « بعد تحديد وتضييق

(*) كان ذلك التأخير نتيجة لعدة أسباب أهمها: إنهيار صيحة الفينومينولوجيا والتى رحب بها إنجاردن بنفسه حيث اعتبرها فى مصلحة الفينومينولوجيا ذاتها، كذلك وصف النقاد له بالصعوبة والغموض - هذه الصفة تحمل بعدا صادقا - وعدم الاقتراب من أعماله وتحليلها بشكل علمى دقيق.

مجال إدراكه معرفيا ـ كما سنرى فيما بعد ـ وعكست عدم الارتياح من قبل النقاد الذين عاصروا إنجاردن فى بولندا فعزفوا عن تناولها بالشرح والتحليل أو حتى النقد، وهذا العزوف والتجاهل كان بمثابة تحطيم لدراسات إنجاردن الأساسية»(٥) وتجاهلها على المستوى الأوروبى، وبالتالى تجاهل دوره المؤثر والفعال فى دفع النظرية الأدبية المعاصرة إلى الأمام، وبناء على هذا الموقف الذى أخذه فلاسفة ونقاد بولندا تجاه دراساته الجمالية، تم تجاهله تماما، وإن كان قد تم التأثر به واقتباس بعض أفكاره الرئيسية من قبل المفكرين فى بولندا وخارجها، وخاصة ألمانيا حيث استعان نيكولاى هارتمان Nicolay Hartman بمفهوم إنجاردن الطبقى وطبقة على أشكال أخرى غير العمل دون أن يقر المصدر الذى استقى منه هذا المفهوم، وذلك كما لاحظ إنجاردن بنفسه، وهذا ما دفعه إلى ترجمة بعض أعماله إلى الألمانية بنفسه فى نهاية الستينيات، ثم ترجمت هذه الأعمال بعد ذلك من الألمانية إلى الإنجليزية فى منتصف السبعينيات ، وبقى وإلى الآن وللأسف الشديد مجموعة كبيرة من هذه الأعمال لم تترجم من اللغة البولندية.

وعلى الرغم من إيمان إنجاردن بنظريته فى العمل الفنى

الأدبى، وإدراكه لتخوف النقاد من قبولها والعمل بها «لأنها قد تؤدى - فى نظره - إلى تغيرات ضرورية فى طريقة البحث الثابتة التى يتبعها النقاد، وينظرون على أساسها إلى العمل الفنى الأدبى»(٦)إلا أنه كتب عدد من الشروحات والتصحيحات كان أهمها كتابه الثانى: «المعرفة بالعمل الفنى الأدبى»

"The Cognition of the Literary Work of Art"

"Vom Erkennen des Literarischen Kunstwerks"وكان ذلك عام 1936. وترجم إنجاردن بنفسه هذا الكتاب من البولندية إلى الألمانية فى عام 1968، وترجم بعد ذلك إلى الإنجليزية فى عام 1973(*) وهذا الكتاب يعد جزءا مكملا لكتاب إنجاردن الأول العمل الفنى الأدبى(٧).

وفى الفترة من 1939 إلى 1944 أغلقت الجامعات البولندية وعاد إنجاردن إلى تدريس الرياضيات بمدرسة لفوف الثانوية، وأثناء هذه الفترة انتهى من كتابه الأساسى فى الأنطولوجيا العامة . وهو « جدل حول وجود العالم »

"The Controversy over the Existence of the World "

ويعرف بوشنسكى هذا الكتاب بأنه «واحداً من أهم المنشورات

(*) أي بعد وفاة انجاردن بثلاثة أعوام وهو نفس التوقيت الذى ترجم فيه كتابه الأول لعمل الفنى الأدبى إلى الانجليزية.

الفلسفية الحديثة، ولكن لن نستطيع الحديث عنه(*) للأسف ولا حتى إدخاله فى إطار الفلسفة الأوروبية الحالية لأن الكتاب لا يوجد إلا باللغة البولندية وهى لغة لا يقرأها معظم فلاسفة أوروبا»(٨).

وعلاوة على كتابيه فى علم الجمال والعمل المذكور فى الأنطولوجيا فقد نشر إنجاردن أيضا مباحث فى أنطولوجيا الفن "Investigations into the Ontology of Art" وهذا الكتاب يعد امتداد لكتابه « العمل الفنى والقيمة (**) "Eelesuis Kunstwerk und wert" ونشر هذا الكتاب أولا بالبولندية فى 1966 ثم ترجم بعد ذلك إلى الألمانية(٩).

هذان الكتابات الأخيران عملا على توسيع مجال البحث الجمالى عند إنجاردن. فكتاب «مباحث فى إنطولوجيا الفن» يعد ملحقا لكتاب «العمل الفنى الأدبى» حيث أنه يوسع من مجال نظريته فى المستويات أوالطبقات المختلفة للعمل الفنى والتى كان قد طبقها على العمل الفنى الأدبى وملحقاته (الدراما

(*) ولعل إحساس إنجاردن بذلك هو الذى دفعه إلى قضاء الجزء الأخير من حياته فى مراجعة و تصحيح أعماله وترجمتها إلى الألمانية.

(**) كان هذا الكتاب عبارة عن مجموعة من مقالات كتبت على مدار ثلاثون عاما أظهرت اهتمامه المتزايد بمشكلة القيمة.

المسرحية، والدراما السينمائية)ليسرى على الأعمال الفنية المختلفة، كالموسيقى والتصوير والمعمار والفيلم. والكتاب الأخير يعد كما لاحظ بعض الباحثين ـ بمثابة الحواشى والبواقىParerga and Parelipomena بالنسبة لإستطيقا إنجاردن(١٠).

وفى عام 1945 وبعد غزو بولندا من الاتحاد السوفيتى أبعد إنجاردن من لفوف ومنح كرسى الفلسفة بجامعة جاجيلونيان Jagellonian في موطنه كراكوف. ولكنه أبعد عن تدريس الفلسفة من قبل الحكومة البولندية وذلك فى الفترة من 1949 ـ 1957 ولكنه استطاع أن يواصل أبحاثه الفلسفية الخاصة بالتعاون مع الأكاديمية البولندية للعلوم فى كراكوف. وفى هذه الفترة ترجم كتاب كانط «نقد العقل الخالص» "Critique of pure Reason" إلى البولندية، وفى عام 1956، أعيد إلى الجامعة وبقى فيها حتى أصبح أستاذاً متفرغا عام 1963. ومع بداية عام 1957 بدأ فى نشر أعماله بالبولندية من خلال الأكاديمية البولندية للعلوم، وقد ظهرت خمسة مجلدات فى حياته، وتم التخطيط لعدد آخر من المجلدات»(١١).

وقضى إنجاردن أعوامه الأخيرة فى مراجعة وتصحيح أعماله

وترجمتها إلى اللغة الألمانية(*) بعد إحساسه بأن معظم فلاسفة أوروبا قد أغفلوا دوره الرائد فى علم الجمال الأدبى والإستطيقا الفينومينولوجية بسبب عدم ترجمة أعماله إلى اللغات الأوروبية الثلاث. الإنجليزية أو الفرنسية أو الألمانية، وتوفى إنجاردن فى عام 1970 بعد أن قضى حياته باحثاً فى علم الجمال الأدبى. وفيلسوفاً من طراز فريد، آمن بقيمة ما يقدمه على الرغم من تجاهل النقاد له.

(*)لابد أن أشير هنا أن لإنجاردن مجموعة أخرى من الأبحاث جمعت فى كتب صدرت فى حياته منها عن «مكانة نظرية المعرفة فى نسق الفلسفة» " Uber die Stellung der Erkenntnis in theorie im system der philoptie. ونشر بالالمانية فى 1925. وهناك «ملاحظات حول مشكلة المثالية والواقعية» Bemerkungen Zumproblem Idealismus-Realismus ونشرت هذه الدراسة فى الكتاب السنوى للفلسفة والبحث الفينومينولوجى وله أيضا «ملاحظات حول المثالية الترانسندنتالية عند هوسرل"

"on the Motives which led Husserl to Trancendental Idealism" ونشر هذا الكتاب بالبولندية فى عام ١٩٦٣ و ترجم إلى الانجليزية فى ١٩٧٥ وقد ناقش إنجاردن فى هذا الكتاب مشكلة المثالية والواقعية عند هوسرل وإنتقد مفهومه عن الفلسفة والذى أدى به إلى مثالية ترانسند نتالية وذلك لأن هوسرل حين أراد الوصول إلى تلك الفلسفة (كعلم وصفى خاص) كان مقتنعا بإمكانية الوصول إليها عندما تصبح الفلسفة معرفة ناقدة للوعى الخالص وعلاقاته القصدية المستنتجة فى الشعور الفطرى الخالص.

see Engarden R. on the Motives which led Husserl to transcendental Idealism , p. 34.

هوامش:

(1)Ingarden Roman :On The Motives which led Husserl to Trancendental Idelaism ", Translated from the Polish by Arnor Hannibalsson, The Hague : Martinus Nijhoff, 1975. p. VII.

(2) Ingarden, R: The Cognition of the literary work of Art, Trans, Ruth Ann Crowley and Kenneth R. Olson , Evanston, North western University Press, 1973. pXI.

(3)Ingarden , R : "The Literary Work of Art, Translated with An Introduction by George G. Grabowicz, Evanston: Northwestern University Press 1973. p. XIV.

(4)loc. Cit

(5) Ibid : p. XLVI.

(6)Ingarden, R : "The Cognition of the Lierary Work of Art". p. 4.

(7)Ingarden , R : The literary work of art p. XLVI.

(٨) إ. م. بوشنسكي: الفلسفة المعاصرة في أوروبا ، ترجمة عزت قرني، سلسلة عالم المعرفة، عدد ٥٦، الكويت، ١٩٩٢، ص ٢٢٠.

(9)Ingarden R The Cognition of the literary Work of Art,p. XII.

(10)Brunis, Teddy: "The Aesthctics of Ingarden: in philosophy and phenomenological Research, Vol. 30(XXX), No. 4, 1960, p. 590.

وانظر أيضا سعيد توفيق: الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، الموسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٢، ص ٢١٩.

(11)Ingarden , R : :The Cognition of The Literary Work of Art , Loc. Cit.

الفصل الأول
الأسس الفلسفية والجمالية لنظرية إنجاردن

١ـ ما هو المنهج الفينومينولوجي.
٢ـ مراحل وخطوات المنهج الفينومينولوجي.
٣ـ المنهج الفينومينولوجي عند إنجاردن.
٤ـ جذور نظرية إنجاردن الجمالية.

قبل أن نتعرض بالمناقشة والتحليل لعلم الجمال الأدبى عند إنجاردن وذلك كما يتبدى فى كتاباته العديدة، ينبغى أن نشير بداية إلى الأسس الفلسفية والجمالية لنظريته. فهو وإن كان يصرح فى مواضع عديدة من مؤلفاته بأنه نادراً ما يستفيد من إسهامات غيره، ويعتمد فى نظريته للعمل الفنى الأدبى على جهده الخاص، إلا أنه أيضا يشير إشارات عابرة إلى من استند إليهم فكرياً وتأثر بهم فلسفياً، وخاصة أستاذه إدموند هوسرل.

يرى إنجاردن أن نظريته ترسم الحدود وتحدد الفواصل بين نظريات عديدة. وتقوم فى أساسها على نقد هذه النظريات سواء الرومانسية أو الطبيعية أو الشكلية أو البنيوية، فهو ليس بنيوياً على الرغم من تفسيره البنائى للعمل الأدبى، وليس شكلياً على الرغم من استفادته من النظرية الشكلية وخاصة فى أوجه الشبه العديدة التى تجمع بين نظريته والنظرية الشكلية، ومنها على سبيل المثال أنه اقتصر فى نظريته على النظر إلى العمل الأدبى بعيداً عن ظروف إبداعه ومبدعه. «ولم يظهر هذا الاقتصار على النصوص الأدبية إلا مع الشكليين الروس»(١) وقد استمر هذا الاقتصار «والاهتمام بالنصوص الأدبية مع البنيويين اللغويين فى أنحاء عديدة من البلاد الغربية»(٢).

وعلى هذا فالشكلية سواء الروسية أو البولندية هى التى وجهت - كما سنرى - ولأول مرة فى تاريخ النظرية الأدبية الاهتمام إلى النص الأدبى، ولم يكن إنجاردن سباقاً فى ذلك، ولكنه استند إلى رؤيتهم فى الاقتصار على النصوص الأدبية فقط وعدم البحث عما هو خارجها، ولم يتعد التأثر بالشكلية هذا الحد.

أما الأسس التى لا يستطيع إنجاردن أن ينكر إنه استفاد منها واعتمد عليها، فهى أسس المنهج الفينومينولوجى عند أستاذه هوسرل، حيث كان تلميذاً وصديقاً له. وأحد أتباع الظاهراتية(★) المتحمسين لاستخدامها أسلوباً فى البحث، «وقد إستخدم الظاهراتية فى كتابيه «العمل الفنى الأدبى» و«المعرفة بالعمل الفنى الأدبى» ليحدد طبيعة المواضيع الأدبية ونظرية المعرفة للفعاليات المعرفية الناتجة من هذه المواضيع»(٣) ويرى وليم راى William Ray فى كتابه «المعنى الأدبى من الظاهراتية إلى التفكيكية» Literary Meaning from Phenomenology to Deconstruction أن «إنجاردن يسير على نهج هوسرل فيستخدم التحليل البديهى أو الوصف الذى يستنفذ صفات الموضوع الجوهرية»(٤).

(★) استخدم الفيلسوف الألمانى الكبير كانط كلمة ظاهريات للتعبير عن عالم الظواهر مقابل عالم الشىء فى ذاته.. محمود فهمى زيدان: كانط وفلسفته النظرية، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية ١٩٧٩، ص ٤٤.

وقـد قـصـد إنـجـاردن من وراء ذلك الوصـول إلى المـاهيـة الحقيقية للنص ـ أو العمل الفنى بشكل عام ـ من أجل أن يقيم عليها تفسيره الفينومينولوجى لأن «النص يقدم مجموعة من الآراء المنظمة يمكن من خلالها إدراكه»(٥) وبالتالى الوصول إلى ماهيته، ومادمنا بصدد الحديث عن تأثر إنجاردن بالمنهج الفينومينولوجى، فإننا لابد أن نتوقف عند هذا المنهج لنظهر مدى تأثر إنجاردن به وبرائده إدموند هوسرل.

ماهو المنهج الفينومينولوجى (*)

دخلت الفلسفة الغربية فى نهاية القرن الماضى وبداية القرن الحالى دور أزمة حادة تمثلت أعراضها فى ظهور حركات فكرية وفلسفية وفنية عديدة كادت أن تعصف بالكثير من المفاهيم الثابتة والآراء التقليدية، الأمر الذى جعل بعض الفلاسفة يعتقد أن «بداية القرن العشرين الميلادى ليست نهاية مرحلة وحسب بل أنها إسدال للستار على مرحلة تاريخية طويلة وانتهى أمرها وكان، إلى درجة أن العصر الجديد فى الحضارة الغربية لم يعد ينتمى إلى عصرها الحديث»(٦) وقد استلزم هذا التغيير الثورى

(*) أول من استعمل لفظة فينومينولوجيا هو الفيلسوف الألمانى جوهان هنرى لامبريت Johan Heinrich Lambert فى القرن الثامن عشر، وإن كان استعملها بمعنى نظرية الوهم، وهو معنى لا يرتبط كثيرا بالفينومينولوجيا الفلسفية المتأخرة ـ وفاء عبد الحليم محمود: القيم فى فلسفة ماكس شلر، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الآداب جامعة طنطا، ١٩٩٢، ص ٣٥.

أسلوباً جديداً فى التفكير انعكس على رؤى مجموعة كبيرة من المفكرين والفلاسفة من خلال مؤلفاتهم العديدة التى أرخت لهذه الأزمة حيث «بدت الفلسفة فى بداية القرن ممزقة بين وضعية عقيمة للعلم الذى دعا إلى هوس قصير النظر بتصنيف الحقائق من جهة وبين نزعة ذاتية لا يمكن الدفاع عنها من جهة أخرى، وتفشت أشكال النزعات النسبية واللاعقلانية ، وعكس الفن هذا الفقدان المحير للمرتكزات، وفى هذا السياق من الأزمة الأيديولوجية الواسعة النطاق، حاول الفيلسوف الألمانى إدموند هوسرل(1859 - 1938) تطوير منهج فلسفى جديد يمنح اليقين المطلق لحضارة تتفكك، وكان الاختيار كما كتب هوسرل فيما بعد فى كتابه «أزمة العلوم الأوروبية»(1930) اختيارا بين الهمجية واللاعقلانية من جهة، وبين الميلاد الروحى الجديد من خلال علم للروح مكتف بذاته تماما من جهة ثانية»(٧) فلم «يقنع هوسرل بتأسيس العلوم الانسانية، بل كان معنيا بوضع الأسس المطلقة للمعرفة الانسانية»(٨) وكان يسعى إلى الوضوح واليقين «ورأى أن الفلسفة يجب ألا تقبل أى قضية دون فحصها»(٩) ولن يتأتى ذلك بالطبع إلا عن طريق منهج فلسفى جديد مغاير تماماً لكل المناهج القديمة التى باتت لا تصلح لمواكبة العصر الجديد الذى أصبحت أوروبا على مشارفه، منهج فلسفى جديد

يستند على أسس علمية سليمة، وقد «أحس هوسرل بضرورة أن تصبح الفلسفة علماً له موضوعاته المحددة ومنهجه المحدد، وقد بذل هوسرل جهده فى سد هذه الحاجة فأقام ما أسماه بـ «فلسفة الظواهر» أو «علم الظواهر» Phenomenology ولعله أحس أهمية قلق ديكارت وكانط على أن الفلسفة لم تصبح بعد علماً، ولكنه أحس أيضا أن ما فعله هؤلاء فى سبيل إقامة الفلسفة علما يحتاج تطوير»(١٠).

وقد قام فعلا بهذا التطوير وذلك من خلال المنهج الذى طرحه، وقد وضع نصب عينيه العمل على احياء المعرفة وتمهيد السبيل للعودة من جديد إلى نظرية عقلانية إلى العالم والخبرة البشرية، وقد كان هوسرل نفسه على وعى بدوره الحضارى كمفكر أوروبى سليل تراث فلسفى طويل، فلم ينخدع بما قاله النقاد عنه من أن فلسفته هى مجرد استمرار للتيار المثالى، ولكنه مضى يشق طريقه كما فعل كانط من قبل واثقا من أن مهمة الفيلسوف هى البحث عن الشروط الترانسندنتالية التى تجعل المعنى سواء كان علمياً أو أخلاقياً أو جمالياً ممكنا، وهذا لن يجىء إلا عن طريق علم الظواهر الذى يمثل بحثا فى الصدق العقلى أى «الفينومينولوجيا»(١١).

أما الفضل فى تأسيس الفينومينولوجيا فيعود إلى فرانز

برنتانو(*) Frans Brentano وعلى الرغم من اشتغاله بالفلسفة، إلا أنه اعتبرها مستقلة تماما عن العلوم الدينية. وبالإضافة إلى ذلك فإنه لا يوجد أى أثر يدل على توظيف مصطلح الفينومينولجيا فى أى من كتاباته وقد خلف برنتانو تلامذة ثلاث كان لهم تأثيرهم الكبير فى الاتجاه الفينومينولوجى وهم تواردفسكىTwardowski(1866 - 1938) واليكسوس مينونجAlexus Meinong (1853 - 1921) وهوسرل. ورغم أن تواردفسكى لم يكن منطقيا إلا أنه أصبح مؤسس المدرسة المنطقية البولندية. وقد تأثر إنجاردن بتواردفسكى، وخضعت مفاهيمه المثالية لفلسفته وخاصة حينما توصل إلى أن العمل الفنى الأدبى «موضوع قصدى خالص لا علاقة له بالعالم الواقعى أو بالعالم المثالى»(١٢) . أما مينونج فقد قدم نظرية الموضوع وأسس مدرسة صغيرة ولكنها مؤثرة ولكن أهم تلامذة برنتانو على الإطلاق هو هوسرل الذى قام على إبداع المنهج الفينومينولجى بالمعنى الدقيق، وبالطبع كان صاحب أكبر تأثير فكرى على إنجاردن ، حيث كان إنجاردن تلميذاً مخلصاً له.

(*) كان فرانز برنتانو(1838 - 1917م) قسا دومينيكا، ولكنه ترك الرهبنة ثم خرج على الكنيسة وإن بقى متأثر فى أكثر من ناحية بالفكر الأرسطى وبالفلسفة التوماوية وهو ما يظهر فى إتجاهه الموضوعى، ومن إقباله على التحليلات الدقيقة وعلى البحوث المنطقية. وقد إهتم بمشكلة التمييز بين الظواهر النفسية والفيزيقية وكان من الضرورى أن يصل إلى وصف حاكم لكل ظاهرة ـ محمود رجب: برنتانو: معجم اعلام الفكر الإنسانى ، تصدير إبراهيم مدكور، المجلد الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤، ص ص ٩٣٣ ـ ٩٣٥.

مراحل وخطوات المنهج الفينومينولوجى

كانت بداية البحث فى المنهج الفينومينولوجى بالنسبة لهوسرل رفض ما أسماه بالموقف الطبيعى، أى اعتقاد رجل الشارع الراجع إلى الحس المشترك بأن الأشياء توجد مستقلة عنا فى العالم الخارجى وأن معلوماتنا عنها جديرة بالثقة عموما، وبذلك الموقف اكتفى بأن اعتبر إمكانية المعرفة أمراً مسلماً به، بينما هذه الإمكانية هى على وجه الدقة ما هو موضوع شك، فماذا عسى أن يمكننا أن نكون واضحين بشأنه ومتيقنين منه؟! ورغم أننا لا يمكن أن نكون على يقين من الكيفية التى تظهر لنا بها مباشرة فى الوعى مما إذا كان الشيء الفعلى الذى نخبره وهما أم لا، ويمكن النظر إلى الموضوعات لاعلى أنها أشياء مموضعة poisted أو مقصودة intended من جانب الوعى، فكل وعى هو وعى بشيء: وخلال التفكيز أكون واعياً بأن فكرى يسير فى اتجاه «موضوع ما» وفعل التفكير وموضوع التفكير مرتبطان داخلياً ومتوافقان على بعضهما على نحو متبادل ووعى ليس مجرد تسجيل سلبى للعالم، بل أنه يؤسسه بنشاط أو «يقصده» ولكى نقيم اليقين إذن لابد قبل كل شيء أن نتجاهل أو «نضع بين قوسين» أى شيء أبعد من خبرتنا المباشرة، لابد أن نختزل العالم الخارجى إلى محتويات

وعينا فقط، وهو الذى يطلق عليه الاختزال الفينومينولوجى: Phenomenological Reduction وهو أول حركة هامة لهوسرل، كل شىء ليس محايثاEmmenent للوعى لابد من استبعاده بحزم، كل الحقائق لابد من معاملاتها على أنها ظواهر Phenomena خالصة بالنسبة لطريقة ظهورها فى عقلنا ، وهذه هى المعرفة المطلقة الوحيدة التى يمكن أن نبدأ منها(١٣).

تلك مقدمات فلسفة هوسرل ، أو قل أنها منهجه متشابكاً مع بعض نظرياته، ينطلق منها إلى إقامتها منفصلة، وهى نظرياته فى الشعور الخالص . الماهية تسبق الوجود، إدراك الماهيات بحدس ذهنى، تحليل الفعل العقلي وجوانبه الصورية والمادية المعنى والكليات.. الخ. ويسمى هوسرل فلسفة الظواهر «مثالية ترانسندنتالية» أو «ذاتية ترانسندنتالية» بينما يسميها فى مناسبات أخرى منهجا فحسب، بل المنهج الفلسفى الوحيد الذى يمكن أن ننطلق منه إلى إقامة أى مذهب فلسفى(١٤) فماذا عسى أن تكون خطوات هذا المنهج؟!.

يأخذ المنهج الفينومينولوجى فى اعتباره ثلاث خطوات رئيسية أو ما يمكن تسميتها ثلاث مراحل رئيسية:

أ - مرحلة الاختزال - أو الرد - الفينومينولوجى

ب ـ مرحلة الوصف الفينومينولوجى

جـ ـ مرحلة التفسير الفينومينولوجى

أ ـ مرحلة الاختزال الفينو مينولوجى

Phenomenological Reduction

هذه المرحلة يطلق عليها فى بعض الكتابات مرحلة الرد السيكولوجى، «وتمثل إتجاهاً كان سائداً فى القرن التاسع عشر هدفه رد التصورات الأساسية لعلوم المنطق والرياضيات ونظرية المعرفة إلى تصورات نفسية»(١٥) وفى هذه المرحلة يتم تحليل البنية الرئيسية للتجربة التى هى معطى للذات البشرية فى إطار دوال مختزلة وذات وظيفة إيضاحية للمعنى الحاضر الغائب أيضا فى تجربة الوعى(١٦).

والرد الظواهرى هو الخطوة الأولى للعمل الفلسفى وهو فى الحقيقة ينقسم إلى شقين:

١ـ رد المجردات: ومعناه أن الماهيات أو التكوينات الماهوية هى ما يهمنا ، أما الوقائع الجزئية فلا تهم.

٢ـ الرد المتعالى: بطريقته الفنية فى «الحذف» و«الحصر بين قوسين» الذى يعود بنا إلى الوعى الخالص للعارف الفرد باعتباره نقطة البداية فى الفلسفة والرد المتعالى كثيرا ما يشار إليه باسم «تعليق الحكم» (١٧).

ويطلق هوسرل على عملية «تعليق الحكم» اسم يونانى قديم هو 'epache' (أى التوقف حرفيا) والذى يعنيه هذا هو أن الفينومينولوجيا تضع بين أقواس عناصر معينة فى المعطى وهى العناصر التى لا يهتم بها، ويميز هوسرل بين عدة أنواع من الاختزال Reduction، فالتوقف التاريخى عن الحكم يفعل أول ما يفعل أن يغض الطرف عن سائر المذاهب الفلسفية وكأنها غير موجودة، لأن الفينومينولوجيا لا تهتم بآراء الآخرين، بل تتجه إلى الأشياء ذاتها، بعد ذلك ، وبعد هذا الإيقاف الأولى عن التداخل يأتى دور الاختزال الماهوى الذى يضع الوجود الفردى للموضوع موضع الدراسة بين أقواس، أى يبعده هو الآخر عن التداخل فى شأن البحث لأن الفينومينولوجيا لا تهدف إلا إلى الماهية، ومع إجراء هذا الاختزال الذى يضع جانباً تفرد الموضوع ووجوده يكون قد تم الإنحاء جانباً لكل علوم الطبيعة والعلوم العقلية بتجارب هذه وفروض تلك على السواء، بل أن الإله نفسه باعتباره منبع الوجود ومصدره يوضع أيضا ما بين قوسين ويخضع لنفس معاملة المنطق وسائر العلوم الماهوية الأخرى، إن الفينومينولوجيا لا تدرس إلا الماهية الخالصة وهى تستبعد سائد مصادر المعرفة الأخرى. وقد أضاف هوسرل فى كتاباته الأخيرة إلى الاختزال الماهوى نوعا

آخر من الاختزال يسميه «الاختزال الترانسندنتالى»، ويقوم هذا الاختـزال ليس فى وضع الوجـود وحده بين أقواس ، بل وكذلك كل ما يمت إلى الوعى الخالص بصلة، ونتيجة هذا الاختزال الترانسندنتالي هو أن لا يعقل من الموضوع إلا ما هو معطى للذات وحسب(١٨).

ب ـ مرحلة الوصف الفينومينولوجى

Phenomenological Discription

فى هذه المرحلة نقف عند وصف الظواهر كما تبدو فى الإدراك المباشر وصفاً بحتاً، لا تدخل فيه أحكام سابقة أو فروض فيزيائية أو سيكولوجية و«يبرز فى هذا الوصف بحث فى الخصائص الأساسية للظواهر موضوع الدراسة، ويسمى هوسرل تلك الخصائص ماهيات»(١٩) ولذلك «فالوصف الفينومينولوجى يفترض أن روايات تاريخ الحياة تغدو بمثابة الأوصاف التى تزودنا من خلال المقابلات برواية شخصية لحدث حياتي ذى معنى مهم والذى يعبر عن العالم المعيش لأفراد عاديين»(٢٠) أي أننا فى هذه المرحلة نعود إلى الواقع المشخص المجسد فى العالم الذى نعيشه وذلك لكى نحلل تجاربنا التى نمر بها والتى تخضع بالطبع لو عينا، فالفينومينولوجيا تريد أن تقصر نظرها على الظواهر المعاشة،

حتى تقف بطريقة نقية خالصة على «حياتها» الخاصة دون التقيد بأى حكم سابق أو قضية مسبقة حول طبيعة العالم الخارجى، أو حول الحقيقة الموضوعية، وإذا كانت الفينومينولوجيا تضع الوجود بين قوسين فذلك لأنها لا تريد أن تحكم على «الأشياء فى ذاتها»، بل هى تريد أن تضعنا بإزاء العالم المدرك، المعاش، المشعور به ، المتعقل، المحكوم عليه، المقيم، المراد.. إلخ، وحين يمارس الفيلسوف الفينومينولوجى عملية التوقف عن الحكم فإن ما يظهر أمامه هو العالم أو أية منطقة من مناطق العالم، بل «معنى» العالم، وحينئذ لا تكون مهمة عالم الظواهر سوى العمل على فهم (أو وصف) تلك الظواهر المختلفة لما لم يعد ليشير إلى «موضوعات» بل إلى «وحدات المعنى »(٢١) فالهدف فى النهاية إذن هو المعنى «الذى يؤدى إلى القيمة الجمالية من خلال تجربة معاشة لها تفردها الخاص فى الزمان والمكان»(٢٢).

جـ - مرحلة التفسير الفينومينولوجى

Phenomenological Interpretation

تعد هذه المرحلة تطويراً للمرحلة الثانية، حيث يتم الانتقال من الوصف إلى التفسير والتأويل، و«تجاوز البحث فى الرياضيات والمنطق إلى البحث الفلسفى فى الذات أو الشعور،

وأفعاله العقلية ومحتوياتها، متجاهلين الجوانب التجريبية من الذات والعناصر التجريبية من محتويات الأفعال العقلية، بل ومستبعدين العالم الطبيعي»(٢٣) أي أن الباحث - الفينومينولوجي - في هذه المرحلة يقوم بعملية مزدوجة تتمثل في اختيار لفظة أو لفظتين معبرة كمدلول في سياق الحديث أولا وفي اقتراح تفسيري ثانيا لإعطاء معنى للحديث المكتشف بوساطة كل من الباحث والمبحوث(٢٤).

ومن هنا فإن منهج الظواهر يأتي منذ البداية من الانتقال إلى التفسير - مباشرة - لأن تفسير اللون الأحمر الذي يضيء لي الآن مكتبي إنما يعني الانتقال إلى «شيء آخر» يميز هذا اللون العيني الذي أفكر فيه من أجل الانتباه إلى ظاهرة أخرى كالشدة أو الذبذبة الضوئية أو ما إلى ذلك. وعلى حين أن عالم الطبيعة يترك الشيء «نفسه» بلحمه ودمه - إن صح هذا التعبير - لكي يفسره بظاهرة أخرى، أو علاقة أخرى، نجد أن فيلسوف الظواهر يريد أن يبقى وجها لوجه بإزاء هذا الشيء لكي يقتصر على وصفه واكتشافه واجتلاء حقيقته(٢٥).

بعد هذه الخلفية البسيطة عن مراحل المنهج الفينومينولوجي، يمكن أن نقول أن المنهج الفينومينولوجي ليس منهجاً إستنباطياً ، كما أنه ليس بمنهج تجريبي، وإنما هو

ينحصر أولا بالذات فى الكشف عما هو «معطى» وإلقاء الضوء على هذا المعطى، فهذا المنهج لا يصطنع طريقة التفسير بالالتجاء إلى بعض القوانين، كما أنه لا يقوم بأى إستنباط ابتداء من بعض المبادىء ، بل هو ينظر مباشرة إلى ما هو فى متناول «الوعى» وهو «الموضوع» ومعنى هذا أنه يستهدف «الموضوعى»(٢٦) وهو فى أثناء بحثه عن الموضوع يتبع المنهج الذاتى لا الموضوعى الذى كان سائداً قبل عهد ديكارت، فتأملات ديكارت تمثل فى نظر الظواهرية نقطة تحول فى المنهج الفلسفى(٢٧) وفى أثناء البحث عما هو معطى لا يصح افتراض شىء فى سذاجة، ويجب ألا يكون هناك سابق انحياز إلى حكم معين، وفى النظرة الطبيعية إلى العالم، نظرة باعتبارها من المسلمات التى لا تحتاج إلى مناقشة وقبولها قبولا لا شعورياً تبرره أيضا أغراض الوجود الطبيعى لا الفهم النظرى، والعام الذى يوجد باستمرار مستقلا عن خبرتنا به، هو الاساس الطبيعى للتفكير غير الفلسفى، لكن كما كانت الفلسفة تستهدف اكتمال الفهم فإنها لا تستطيع أن تسمح بقبول أبسط الاعتقادات بلا مناقشة، وذلك أن النظرة الطبيعية للعالم لم تشمل عنصر من عناصر التفسير النظرى التى ألفناها، من هنا لا يكون ثمة ما يسد الحاجة إلا الطريقة الذاتية التى تبدأ بخبرة الشخص العارف وما لديه من شواهد(٢٨).

استطاع هوسرل ربط الأفعال العقلية وموضوعاتها القبلية بتطوير الحدوس الحسية لتكون حدوساً قبلية، هى موضوعات تلك الأفعال، ورأى أنه يمكننا الوصول إلى تلك الحدوس القبلية بتأمل الذات لموضوعات أفعالها العقلية منعزلة عن ارتباطاتها الفيزيائية، ومن ثم نصل إلى الشعور فى نقائه أو إلى الأفعال العقلية ومحتواها القبلى ذلك موضوع الفلسفة الأصيل، وتلك هى البداية المطلقة، التى لا تقوم على أى فروض سابقة، ويسمى هوسرل هذا البحث أيضا مبحث «الماهيات» إن ماهية أى شىء هى خاصته أو خواصه الأساسية الضرورية، ليس الفرد ماهية، ولكن له ماهية وهى الشعور، ولكن يمكننا الحديث أيضا عن ماهية الشعور، وماهية الإدراك، وماهية الحكم، وماهية الإرادة، وماهية الفعل العقلى، والماهيات الرياضية.. ونحو ذلك، والمقصود بماهيات تلك الموضوعات المعرفة الصادقة الضرورية فيها، لذلك يسمى هوسرل الفلسفة أحيانا علم الماهيات Eidetic Science ، أو علم النفس الماهوى Essential Psychology وهذه التسميات كلها مرادفة لعلم الشعور وعلم البدايات المطلقة(٢٩).

ومن هنا فإن الماهية عند هوسرل هى الشرط الضرورى

للوجود فهى بناء أساسى يتميز عن كل من «الصورة النوعية» و«المفهوم» نظرا لأنها تملك من «المثالية » و«الثبات» ما يجعل منها موضوعا لعلم حقيقى، ولا سبيل لنا إلى بلوغ الماهية اللهم إلا إذا حاولنا استبعاد الصفات أو (المحمولات) العرضية للموضوع من أجل الكشف عن تلك الصفات التى يؤدى محوها إلى اختفاء الموضوع نفسه، ولكن لما كان من غير الممكن لهذا «المحو» أن يتحقق من خلال تجربة واحدة، فإنه لابد لنا أن نعيد ولو على سبيل التخيل - تلك المظاهر المتنوعة التى يبدو لنا «الموضوع» على نحوها حتى نقف على ما يظل منها قائما، أو يبقى ثابتاً، على الرغم من كل تغير، وحينما نصل إلى هذا «الباقى» الذى لو حذف لأدى حذفه إلى القضاء على الموضوع نفسه، فهناك نكون قد شرعنا فى تحديد «الماهية» ومعنى هذا أننا هنا بإزاء منهج جديد نستطيع عن طريقه أن نقف على صميم بناء الماهية، ألا وهو «منهج التغيير التخيلى» أو منهج «التنويع الحرفى فى نطاق المخيلة» وهنا تتكشف لنا علاقات جديدة بين «المجرد» و «المجسم» أو العينى فنجد هوسرل يقرر أن الصفات العرضية التى تتلبس بالموضوعات إنما هى وحدها «المجردة» نظراً لأنه ليس من شأنها أن تظل باقية ثابتة، فهى بالتالى «تجريدات» لا يمكن أن تعد أساسية جوهرية أو هى -

على حد تعبير هوسرل - مضامين ناقصة أو مفتقرة، أما الماهيات - على العكس من ذلك - فهى «حقائق عينية» تظل قائمة وتعبر عن وقائع مستقلة أو «مضامين حقيقية» قائمة بذاتها، ومن هنا فإن هوسرل يؤكد أن الماهية ليست «حقيقة مجردة» بل «حقيقة عينية» إن لم نقل بأنها تملك مضموناً يمكن أن يكون ماديا، وعلى الرغم من أن هوسرل يقول بنوع من الحدس أو العيان الذى يمكن عن طريقه رؤية تلك الماهيات، إلا أنه لا ينسب إلى هذا الحدس طابعاً مباشراً، بل هو يرى فيه «نقطة وصول» وينتهى إليها المرء بعد استعداد طويل وبحث شاق فينسب بذلك إلى التفكير أو التأمل دوراً هاما فى عملية إدراك الماهيات(٣٠).

بيت القصيد إذن فى الفينومينولوجيا ليس هو هذا المنهج الذى أراد هوسرل أن يضعه للوصول إلي الماهيات، بل هو نظرية التحقق التى أراد هوسرل من ورائها توفير البينات اللازمة أو البادهات المطلوبة لتحقيق الحدس الذهني، فليست البداهة فى رأى صاحب الفينومينولوجيا ضماناً يكفل الحقيقة، بل هى مجرد علامة أو قرينة على الحقيقة، علامة أو قرينة تقبل التعديل والتصحيح والنقد والتكملة المستمرة. ولما كان جوهر عملية التفكير - فى نظر هوسرل - إنما هو القصد أو التصويب،

بمعنى أن الفكر يتجه دائما نحو موضوع عال على الفعل الذى يكونه، فإن نظرية البداهة عند هوسرل - إنما هو القصد أو التصويب، بمعنى أن الفكر يتجه دائما نحو موضوع عال على الفعل الذى يكونه، فإن نظرية البداهة عند هوسرل تتخذ طابعا جديداً يتلاءم مع هذه النظرية القصدية إلى الوعى والشعور، وهنا يقرر فيلسوفنا أن عملية التصويب أو القصد تحتمل أشكالا عدة وتتخذ أنماطاً مختلفة من «البداهات» أو «البينات» فليس فى وسعنا أن نتطلب مثلا من أية معرفة حسية أو من تذكار من التذكارات أن يمتلك بداهة أو بينة من نفس نوع البداهة أو البينة، التى تنطوى عليها علاقة ما بين بعض الموجودات الرياضية أو التى يشتمل عليها أى قانون فيزيائى، وإنما لابد لنا أن نسلم بأن لكل مجال من مجالات الواقع نمطه الخاص من البداهة والبينة ومادامت البداهة هى دائما عملية تحقيق لضروب القصد أو التصويب التى تكون عندئذ قد امتلأت بضرب من الحدوس المقابلة لها، ومعنى هذا أن من شأن القصد الممتلىء أن يستحيل إلى بداهة أوأن يفضى بالأحرى إلى «بداهة» ولكن كما أن لكل مجال من مجالات الواقع بداهته الخاصة، فإن الملاحظ أيضا أنه ليس من شأن أى فكر أن يبلغ من أول وهلة «البداهة» التى تؤهله لها طبيعته الخاصة، أو ماهية الموضوع الذى يستهدفه(٣١).

٣- المنهج الفينومينولوجى عند إنجاردن

قبل مناقشة نظرية إنجاردن ورؤيته للعملُ الأدبى ، ينبغى أولا أن نعرف ونحدد المنهج الذى به وعن طريقه يستطيع الاقتراب من العمل الأدبى ودراسته وسبر غوره. ويتساءل إنجاردن بداية: ما الذى لا ينتمى إلى العمل الأدبى؟! وعن طريق هذا التساؤل يحدد إنجاردن أسس منهجه، وبتطبيق هذه الأسس تظهر البنية الحقيقية للعمل الأدبى. والمنهج الذى يقترب به إنجاردن من العمل الأدبى هو المنهج الفينومينولوجى الذى يقوم على الاستبعاد أو الإزاحة، أو غض الطرف، أو الوضع بين القوسين، وهذه هى الخطوة المنهجية الأولى التى يعتمد عليها إنجاردن. «فهو يتجنب بداية، كل رؤية تقويمية معياريةnormative تفرض على العمل الفنى معايير جمالية معينة، أو تحكم عليه من وجهة نظر أخلاقية كانت أو اجتماعية أو تاريخية أو سياسية، فمثل هذه الأحكام المعيارية التقويمية تحجب عنا طبيعة العمل الفنى ذاته أو ماهيته التى يكون عليها، وليس معنى ذلك أن مبحث القيم ينبغى استبعاده فإن إنجاردن قد شغلته مشكلة القيم، ولكنه يخضع القيم للمنهج الفينومينولوجى، فيبحث فى ماهيتها وأساليب وجودها وأسلوب حدوثها فى الخبرة، ولذلك فإنه عندما يبحث فى القيم الجمالية فإنه يؤسس مبحثه هنا على

أساس من البحث فى ماهية وأسلوب وجود العمل الفنى الذى منه تستمد القيم الجمالية، بل أن فهم بنية وماهية الموضوع الجمالى نفسه إنما يتأسس على فهم بنية العمل الفنى ذاته(٣٢).

ويعتقد إنجاردن أن العمل الأدبي يصل إلى ذروة تحققه ويعد مكتملا عندما تكون كل الجمل والكلمات المفردة التى تظهر فيه قد تحددت وثبتت بشكل غير ملتبس فى معناها وأصوات كلماتها ونسقها الكلي ومن ناحية أخرى فإن اكتمال العمل لدينا لن يتأثر بما إذا كان فعلا مكتوبا أم أنه معبر عنه شفاهة مما يثبت أنه فى حالة السرد المتكرر فسوف يقع العمل دون تغييرات جوهرية، ويقصد إنجاردن من وراء ذلك وضع مرحلة تكون العمل الأدبى نفسه إلى جانب كل الأسئلة المتعلقة بالإبداع الفني بعيدا عن الاعتبار وذلك لتلافى الارتباك الدائم بين مجالى بحث هما «مبحث الوجود الأدبى» ومبحث «نفسية الإبداع الفنى والأدبى» هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن كل الأسئلة المتعلقة بإدراك العمل الأدبى وحالاته وحدوده المعينة سوف تبقى خارج نطاق دراستنا، أى أن أسئلة مثل: فى أفعال الوعى يحدث إدراك العمل الأدبى؟ ما الظروف التى يجب تحققها فى الفرد إذا ما كان من المفروض إدراك العمل الأدبى نفسه

بواسطة مجموعة من المتلقين؟ ما المحددات التى تسمح لنا بالتفريق بين الادراك الموضوعى للعمل الأدبى عن الآراء الفردية الخاطئة؟ هل هناك فعلا إدراك موضوعى للعمل الأدبى؟ هذا من ناحية المبدع، أما من ناحية القارىء فينبغى ألا نتعامل مع المواقف المختلفة التى يحتمل أن يتخذها القارىء تجاه العمل الأدبى ، وأخيراً فإننا سننحى جانباً كل الأسئلة العامة المتعاملة مع طبيعة «قيمة» العمل الأدبى، وبشكل خاص قيمة العمل الفنى الأدبى فيجب أن نبقى هذه الأسئلة خارج نطاق دراستنا حيث أن الإجابة تفترض من ناحية حلا لمشكلة القيمة بشكل عام، ومن ناحية أخرى تفهما لبنية العمل الأدبى ولهذا السبب فإن نظرتنا للعمل الأدبى ستغفل تماما مشكلة ما إذا كان للأعمال التى نتعامل معها قيمة إيجابية أم أنها عديمة القيمة(٣٣) وبجوار ذلك فإن إنجاردن «يستبعد كل رؤية تأملية Speculative للعمل الفنى لأن الرؤية التأملية تلجأ إلى التفسير الذى يقوم على فروض مسبقة، أى أنها تحاول أن تفسر ماهية الظاهرة من خلال تصور مسبق للفن أو الجمال»(٣٤).

وبناء على ما تقدم وتم استبعاده مبدئيا من نطاق دراستنا وتفهمنا لبنية العمل الأدبى، يحدد إنجاردن ما الذى لا ينتمى إلى العمل الأدبى وينبغى استبعاده ونفيه خارج نطاق العمل

الأدبى ومعرفته . ولهذا فهو يبعد المؤلف بكل تقلباته وخبراته وحالاته النفسية خارج العمل الأدبى كلية، وذلك لأن خبرات المؤلف أثناء ابداع العمل - بشكل خاص - لا تشكل أى جزء من العمل المبدع، ولكن هناك من يؤكد على أنه توجد علاقات وثيقة متنوعة بين العمل والحياة النفسية للمؤلف، وقد يتوقف منشأ العمل الأدبى بشكل خاص على خبرات المؤلف المحددة، ومن الممكن أيضا أن تكون البنية الكلية للعمل وخصائصه الفردية معتمدة بشكل وظيفى على الخصائص النفسية للمؤلف وموهبته ونوعية عالم المثل الخاص به ومشاعره وبالتالى فإن العمل يحمل قليلا أو كثيراً من الآثار الواضحة لشخصيته الكلية، وبهذه الطريقة يعبر عنها. ويؤكد إنجاردن أننا لا ينبغى أن ننكر كل ذلك ولكن كل هذه الحقائق لا تغير بأى طريقة الحقيقة الأساسية والتى لم تمس بعد وهى أن المؤلف وعمله يشكلان شيئيين مختلفين فى المنشأ، وبالتالى يجب التفريق بينهما على أساس اختلافهما الحاد فى المنشأ وتأسيس هذه الحقيقة فقط سيسمح لنا بعرض العلاقات الأساسية والإعتمادات القائمة بينهما بشكل صحيح(٣٥).

كذلك يؤكد إنجاردن على أن مواقف وخبرات وحالات القارىء النفسية لا تنتمى إلى بنية العمل حيث يبدو هذا الافتراض تافهاً

من حيث الاقتراحات النفسية الإيجابية ما تزال حية بين المثقفين الأدبيين ومنظرى الفنون وعلماء الجمال. ولكى نقنع أنفسنا بتصحيح ذلك فإننا نحتاج إلى أخذ نظرة عشوائية لنجد الحديث المتكرر عن «الأفكار» و «الأحاسيس» و«المشاعر» عندما تكون الأعمال الأدبية أو الأعمال الفنية الأدبية هى محور النقاش وتظهر الميول النفسية بشكل كبير عندما تكون المشكلة مشكلة جمال أو بشكل عام قيمة العمل الفنى للعمل، فى هذه الحالة يقوى بشكل كبير الميل العام لتقليل قيمة شىء ما إلى شىء فردى أخر وذلك بواسطة موقف معين يفترضه المرء أثناء قراءة عمل فنى أدبى، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى اعتبار الظروف الفردية الواجب توافرها إذا كانت القيمة حسب المصطلح الهيدجرى(★) «تظهر» فقط للفرد الواعى ولكنها غير معنى بها وبدلا من الدخول فى ممارسة روحية مع العمل الفنى (والعمل الأدبى بشكل خاص) وبدلا من الخضوع له فى إدراك مباشر (والذى لا يعرف بأى فهم موضوعى نظرى) وبدلا من التمتع به بشكل تصالح ذاتى مميز وتقييمه ببساطة لهذه المتعة دون محاولة للحكم موضوعياً على القيمة، فإن القارىء غالباً ما يستخدم العمل الفنى الأدبى كمثير خارجى ليبعث فى نفسه

(★) المقصود هنا الفيلسوف الألمانى مارتن هيدجر Martin Heidger(1976- 1889)

مشاعر وحالات نفسية أخرى يعتبرها قيمة ويسمح للعمل الفنى بالظهور فقط بالقدر الذى لا ينفصل فيه عن أداء تلك المهمة، فهو يسلم نفسه كلية لخبراته ويستغرق فيهما، وكلما إزداد عمق وقوة وغنى حالاته الانفعالية الخاصة(فوق ذلك كله المشاعر التى تنطلق ولكنها فى نفس الوقت تتحول إلى خيال) كلما سمحت له بنسيان ما عدا ذلك(بما فى ذلك العمل الفنى وقيمته الموروثة). وكلما علت القيمة التى هو مستعد لإضفائها على عمل فنى ما . ولكن حقيقة أنه لا يقيم العمل بسبب قيمته الموروثة حيث أنه وفق هذا الموقف ذلك لا يدرك ولكنه يختفى فى ذلك الفيض من مشاعره الفردية وهو يعتبره قيمة فقط، أو أداة لاستدعاء خبرات محببة، وهذا الموقف تجاه العمل الفنى - وخصوصا العمل الموسيقى - غالبا ما نقابله كثيراً. إذن فمن المدهش أن ما هو جوهرى وقيم فى العمل الفنى الأدبى يعتبر ما يتطور فى القارىء تحت تأثير قراءاته، ولمثل ذلك القارىء فإن ما هو قيم فعلاً يقبع فى فيض المشاعر المطلقة بواسطة الشعر فى حين أن قيمة العمل الفنى نفسه لا تظهر أبداً، وبالتالى فإن التصور الفردى للقيم الفنية هو نتيجة للمستويات القاصرة فى التعامل مع العمل الفنى(٣٦) ولا يعنى ذلك استبعاد الاستجابة القيمية من ناحية القارىء وبالعكس فمعرفة الموضوع الجمالى عند

إنجاردن «تتطلب الحفاظ على الاستجابة القيمية الانفعالية للخبرة الجمالية وتتطلب كذلك من الفرد أن يبعد نفسه عن خبرته كي يحدد الشيء المعروف ذاتيا ويدركه بالنسبة إلى بنيته النوعية»(٣٧).

ويستعبد إنجاردن من بنية العمل الفنى الأدبى مجال الأشياء الواقعية والتى تشكل فى هذه الحالة نموذج الأشياء ومجريات الأمور الواقعية الظاهرة فى العمل فمثلا إذا وقعت أحداث لسنيكونيرش Sienkiewics فى روما فإن روما نفسها - عاصمة الإمبراطورية الرومانية - لا تنتمى إلى ذلك العمل وارتباطاً مع ذلك فإن السؤال عن كيفية فهمنا لتعبير «حدث فى روما» takes place in Rome يشير إلى أن النموذج الواقعي مازال يشكل بعداً مرئياً، وعلى الرغم من هذا الاستبعاد من العمل الأدبى هو مشكلة خاصة والتى يمكننا التعامل معها فيما بعد(٣٨).

ومع تضييق موضع بحثنا بتلك الطريقة واستبعاد مجموعة من الأشياء من بنية العمل الأدبى يمكننا أن ننتقل إلى تحليل العمل نفسه وتحليل بنيته الطبقية، ولكن قبل هذا الانتقال لابد من مناقشة وتحليل المفهوم الطبقى للعمل الأدبى ورواده لكى يتأتى لنا استيعاب مفهوم إنجاردن عن البنية الطبقية للعمل الفنى وجذور نظريته.

٤. جذور نظرية إنجاردن الجمالية

ليس من شك فى أن لنظرية العمل الفنى الأدبى عند إنجاردن إرهاصات فى تاريخ الفكر الجمالى والفلسفى عند سابقيه. وقد إعترف إنجاردن بذلك أكثر من مرة، ولكنه كان شديد التأنى فى إيضاح أى تواصلات أو توازيات خاصة بين مفاهيمه وبين مفاهيم سابقيه وعموماً فقد كان قليل الاستعانة بالنماذج الموجودة فى عصره أو فى العصور السابقة عليه وذلك أن مهمته كانت تتمثل فى رسم الحدود الفاصلة وتوضيح أوجه القصور فى الطرق السابقة عليه والتى كانت تتناول الأعمال الفنية الأدبية(٣٩) وينطبق أيضا ذلك على أستاذه هوسرل والذى يشكل أكبر تأثير على فكر إنجاردن وقد عالجت نسبة كبيرة من كتابات إنجاردن جدل العلاقة بينه وبين هوسرل، وقد لخص إنجاردن النقاط الأساسية التى إستند عليها فى فكر هوسرل إلى :

١ـ عملية تكوين الجملة Sentence- forming Operation الفردية والفرق بين القضية المنطقية (الخالصة) والحكم Pure propsition and a Judgment.

٢ـ الفرق بين المحتوى المادى Material والشكلى formal للمعنى اللفظى للكلمة والتعارض بين المعنى الكامل للكلمة المفردة المعزولة والعناصر الخيالية والتى يفترض معناها

فى الجملة.

٣- تحليل البنية القصدية للموضوعات الخالصة.

٤- أسلوب وجود الموضوعات المتمثلة فى العمل الأدبى(٤٠)

وإذا كانت هذه هى أهم نقاط الإتصال الرئيسية بين إنجاردن وهوسرل، إلا أن ذلك لا ينفى أن هناك استقلالية للنسق الفلسفى عند إنجاردن عن هوسرل، وتتمثل هذه الاستقلالية فى السؤال المؤلم الذى طرحه هوسرل عن كيفية استطاعة الماهيات المثالية أن تشغل وجوداً مكانياً فى العالم الثقافى وبالتالى العالم الواقعى.

وعموما ففى أثناء توصل إنجاردن إلى أن العمل الأدبى هو موضوع قصدى خالص لا مثيل له ولا ينتمى إلى عالم المثاليات أو إلى العالم الواقعى كانت مفاهيمه المثالية التى وضعها كأحد الأسس الحية للعمل الأدبى تحت تأثير هوسرل، كما أنه سمح لنفسه بحرية تامة بتقليد بافاندرpafander وبرنتانو Brentano وتواردفسكىTwordowski(٤١).

وبالنسبة للمفهوم الطبقى ناقش اثنين من رواد هذا المفهوم وهم جوليوس كلينر Julius Kleiner ووالدمار كونرادWaldmar Conrad وأكد أن نظرياتهم قد خدمته فقط لتشابهها مع نظريته، فنموذج كلينر Kleiner's Model

مثقل بميول نفسية قوية جداً حتى أن العمل نفسه لا يمكن فصله عن الرنين النفسى الذى يستدعيه فى نفس القارىء، فى حين أن نموذج كونرادConrad's Model لا يقدم إلا جوانب قليلة عن العمل الأدبى(٤٢).

أما بالنسبة لمسألة الرواد الأوائل للمفهوم الطبقى فقد ناقشها إنجاردن فى مقال بعنوان «لحظات فى تاريخ نظرية العمل الأدبى» "Moments in the History of the Literary Work"

وقد أكد فيه أن تصور تعددية الطبقات لبنية العمل الفنى الأدبى يشير إلى نظريتين محددتين ظهرتا فى إثنين من أكثر المقالات لمعانا فى تاريخ الشعر الأوروبىEuropean Poetics وهما بالتحديد مقال أرسطوAristotle's Poetics ومقال ليسنجLessing's Laokoon (٤٣).

بالنسبة اليسنج ذهب إنجاردن إلى أن نظريته لبنية العمل الأدبى على الرغم من مظهرها القديم نوعا ما ، إلا أنها أكثر نفعا من الكثير من تصورات أواخر القرن التاسع عشر المتعددة، وذلك لأن ليسنج ذهب إلى:

أولا : أن بنية العمل الأدبى ليست لها علاقة بالعمليات النفسية سواء فى عقل المؤلف أو عقل القارىء وفى هذا يتفق إنجاردن مع ليسنج، وربما تأثر به.

ثانيا: أن تحليله العلاقة بين العمل الفنى والمتلقى هو تحليل يهدف فى النهاية إلى تحديد القيم الخاصة التى تنتج خبرة جمالية Aesthetic Experience.

ثالثا: فى تحليله للأعمال الفنية سعى إلى تصور نظرى لبنية العمل، وميز بين أعمال الفن الأدبى (الشعر مثلا) والأعمال المكتوبة الأخرى مثل التاريخ وقد فحص هذا الفرق وفق مصطلحات من قبيل الجمال والقبح وليس من قبيل الصدق والكذبTruth or False.

وعلى الرغم من افتقار نظرية ليسنج لرؤية نظرية عن الفن تعتمد على الأفكار المطلقة للفن، وليس على فحص الحقائق الفنية المعينة، إلا أنه ميز بين ثلا ث طبقات هى:

١ـ طبقة الموضوعات المتمثلة

* A Stratum of Represented Objects

٢ـ طبقة المظاهر:

* A Stratum of Aspects

٣ـ طبقة أصوات الكلمات:

* A Stratum of Word Sounds

أما طبقة وحدات المعنى والتى تشكل عند إنجاردن كما سنرى الطبقة الأساسية فى العمل الأدبى قد أهملت فى نظرية

ليسنج وشوهدت على أنها مجرد أداة لتمثيل الموضوعات المتمثلة(٤٤).

أما بالنسبة لأرسطو فقد كانت مناقشة إنجاردن لنظرياته أكثر إسهاباً وتعاطفاً(٤٥) وأحد سماتها الأساسية هو أنه عند تلخيص تعليق ختامي لها انتهز إنجاردن الفرصة ليقارن ويعارض بين أربع نظريات معاصرة فى العمل الأدبى(*) هم:

١ـ الشكلية The Formalist

٢ـ الموضوعيةThe Objectivist(★★).

٣ـ منظور العمل كغلاف Separate منفصل عن الواقع(***)

٤ـ نظرية إنجاردن فى العمل الأدبى وبنيته الطبقية الثنائية الأبعاد(٤٦)

(*) الأولى ذات أصل بولندى والثلاثة الباقيات من أصل روسى.

(★★) والتى يكون فيها العمل الأدبى خليطا من الموضوعات المتمثلة واللغة فيها ليست جزءا من العمل، وقد قام هذه النظرية ى كوتشارسكى.E. Kucharski

(***) ويحتوى هذا المنظور فى داخله على أربعة أغلفة:

(أ) المادة اللغويةThe Linguistic Material

(ب) تنظيم الأفكار The Organization of Ideas

(ج) المحتوى أو الموضوعات المتمثلة The Content or the Represented Objects

(د) القوة الابداعية(النشاط الإبداعى) للمؤلف The Creative Power of the Author

وقدم هذه النظرية جوليوس كلينر Juliusz Kleiner

وقد نتجت عن هذه المناقشة عدة أسئلة إنطولوجية عن العمل الفنى الأدبى أهمها:

١ـ كم عدد طبقات العمل الأدبى؟!

٢ـ هل العمل الأدبى متعدد المراحل ولذلك فهو شبيه بالأعمال الموسيقية والسينمائية؟!

٣ـ ما هى الطبيعة المادية للعمل الأدبى؟! وما هو أسلوب وجودها؟! وهل هى شق نفسى كما إدعى النفسيون الألمان فى نهاية القرن التاسع عشر، وكذلك بعض المنظرين مثل كلينر وكوتشازسكى؟! وهل هى كيان مثالى كما ذكر كونراد معتمداً فى ذلك على كتاب هوسرل بحوث منطقية؟!

٤ـ وأخيرا ، ما إذا ـ وإذا كان كذلك فكيف ـ كان العمل الفنى الأدبى (العمل الشعرى A Poetic Work) مثلا يختلف جوهريا عن الأعمال الأخرى سواء كانت سياسية أو علمية.. إلخ. والسؤال الأخير جمع عدة أطروحات فى عدة أسئلة هامة هى:

* ما هى الخاصية الأساسية للغة فى العمل الفنى الأدبى؟!

* ما هى وظائف العمل الفنى الأدبى بالنسبة للقارىء أو المؤلف؟!

* ما هى علاقة العمل الشعرى ـ كنموذج للعمل الفنى ـ

بالواقع؟! ما هى علاقة العمل الفنى بالمؤلف؟!.. والسؤال الأخير يتضمن عدة أسئلة عن الاعتراف والمصداقية إلى جانب التعبيرية فى شخصية المؤلف.. إلخ(٤٧).

وهذه المناقشات كلها أثارتها نظرية أرسطو التى طرحها فى كتاب «فن الشعر» ، وقد أتاحت هذه النظرية الفرصة لإنجاردن ليصيغ نظرية عامة عن العمل الفنى الأدبى أولا ثم بعد ذلك يظهر أثره على المتلقى أو القارىء(*). وقد شد انتباه إنجاردن فى نظرية أرسطو تمييزه الواضح بين الشاعر والمؤرخ، وعلى هذا فمن الممكن أن نؤكد أن إنجاردن قداستفاد كثيرا من أرسطو وهوسرل واستفاد أيضا من نماذج ليسنج وكلينر وكونراد وكوتشارسكى على الرغم من نقده لهم.

وفى نطاق تعليقه على النظريات الأدبية والرؤى سالفة الذكر ذهب إنجاردن إلى أن الإهتمام المتزايد بالعلوم وخاصة علم النفس قد صرف النظر عند الكثيرين عن وضع نظرية جادة للعمل الأدبى، ولذلك فقد اعتقد أنه مازال لغزاً مبهما. ولهذا فلم يتم إنتاج نظرية أدبية مقنعة لتحليل بنية العمل الأدبى وعلاقة

(*) يجدر الإشارة هنا إلى أهمية الالتفات إلى الملاحظة النقدية التى أبدتها استاذتنا الجليلة د. أميرة حلمى مطر، بعد قراءتها لهذه الدراسة : حيث رأت أن إنجاردن قد تأثر تأثيرا شديدا بفكرة الماهية عند ارسطو، وكان لابد للمؤلف أن يستعرض بعض ملامح هذا التأثير ، وهذه ملاحظة جديرة بالنظر والاعتبار، وأرجو أن تتاح الفرصة فى المستقبل للإلتفات إلى هذه الملاحظة فى دراسة مقبلة.

أجزاءه بعضها ببعض وحالة وجودها وعلاقاتها بالمؤلف والقارىء . لذلك لم يتم توصيف المشكلة بشكل صحيح. وكخطوة أول فى هذا الاتجاه، انتقد إنجاردن كلا من الواقعية والمثالية وذهب إلى أنهما إذا استبقيا فى وجهات النظر، فإن الوجود العام للأعمال الأدبية سيكون مشكوكاً فيه. وفى نفس الوقت يجب أن يتم التعرف على ورفض نظريتين مكملتين وكما وصفهما إنجاردن متساويين فى خداعهما وهما الطبيعية والنفسية، الأولى تجسد فكرة أن العمل الأدبى لا يعدو كونه تيار متدفق من العلاقات المرسومة(أو الأصوات إذا تمت قراءاته أوتقديمه على الملأ) والثانية تقول بأن العمل الأدبى يتطابق مع الخبرات النفسية للمؤلف أو القارىء والجدل ضد هذين الخطأين الأساسيين أدى إلى نتيجة أنطولوجية أساسية لإنجاردن هى:

١ـ أن العمل الأدبى ليس كياناً فيزيقياً أو نفسياً أو فيزيقياً نفسياً، ولكنه شىء قصدى خالص يستمد وجوده من النشاط الإبداعى للمؤلف، ولكنه فى نفس الوقت له أساس فيزيقى حى بشكل ما (٤٨).

٢ـ أن الأعمال الأدبية لها بناء أساسى يجمعها كلها(٤٩)

وبناء على هاتين المقدمتين المنطقيتين يتقدم إنجاردن

ليصف العمل الأدبى بأنه تكوين ثنائى الأبعاد به بعد عرضى المقطع يحتوى على أربعة طبقات ـ سيلى ذكرها فيما بعد ، والبعد الآخر رأسى يحتوى على سلسلة من العمليات المعرفية فى العمل الأدبى وهذا يدفعنا إلى الانتقال للحديث عن البنية الطبقية للعمل الفنى الأدبى.

هوامش:

(1)Jefferson , Ann. "Russian Fromalism", in "Modern Literary Theory", A Compartive Introduction, Ann Jefferson and David Robey, Batsford, London, 1982, p.50.

(٢) حسين الواد : من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل، دراسة منشورة بمجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الأول، ١٩٨٤، ص ١١٢.

(٣) وليم راى: المعنى الأدبى من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، ١٩٨٧، ص ٣٦.

(٤) المرجع السابق، نفس الموضع.

(٥) يوسف نور عوض: نظرية النقد الأدبى الحديث، دار الأمين للنشر والتوزيع القاهرة، ١٩٩٤، ص ٥٤.

(٦) ان . بوشنسكى: المرجع المذكور، ص ٣٧.

(٧) تيرى إيجلتون: مقدمة فى نظرية الأدب، ترجمة أحمد حسان، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩١، ص ٧٣.

(٨)صلاح قنصوه: الموضوعية فى العلوم الانسانية ص ٢٠٦.

(٩) وفاء عبد الحليم: المرجع المذكور ، ص ٣٩.

(١٠) محمود فهمى زيدان: مناهج البحث الفلسفى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الاسكندرية، ١٩٧٧ ص ٦٥.

(١١) مارفين فاربر: علم الظواهر . مقال فى كتاب فلسفة القرن العشرين، ترجمة عثمان نويه، سلسلة الألف كتاب ، مؤسسة سجل العرب، ١٩٦٣، ص ١٢٣.

(12) Grabowicz Introduction to "The Literary Work of Art", p. LII.

(١٣) تيرى إيجلتون: المرجع المذكور ، ص ٧٤.

(١٤) محمود فهمي زيدان: مناهج البحث الفسلسفي، ص ٧٠.
(١٥)السابق، ص ٧١.
(16)Langian, Richard: "Phenomenology of Communication", Pittsburgh, Duguesne University, 1988, p.
144.

(١٧) مارفين فاربر: المرجع المذكور: ص ص ١٢٦ ـ ١٢٧.
(١٨) بوشنسكي: المرجع المذكور ، ص ص ٢٣٢ ـ ٢٣٣.
(١٩) محمود فهمي زيدان: مناهج البحث الفلسفي، ص ٧١.
(20)Langian , R: Loc. Cit.,.

(٢١)زكريا ابراهيم: المرجع المذكور، ص ٣٣٤.
(٢٢) صلاح قنصوه: هل قدمت الفينومينولوجيا جديدا للعلوم الإنسانية، دراسات فلسفية مهداة إلى روح عثمان أمين، تصدير ابراهيم مدكور، دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٧٩ ص ٢٩٤.
(٢٣) محمود فهمي زيدان: مناهج البحث الفلسفي، ص ٧٢.
(24) Langan, R: Op. Cit, P. 147

(٢٥) زكريا ابراهيم : المرجع المذكور ، ص ٣٤٣.
(٢٦) السابق، ص ٣٢٧
(٢٧) مارفين فاربر، المرجع المذكور ، ص ١٢٤.
(٢٨) السابق، نفس الموضع
(٢٩) محمود فهمي زيدان : مناهج البحث الفلسفي: ص ٦٨.
(٣٠) زكريا ابراهيم : المرجع المذكور : ص ص ٣٢٤ ـ ٣٢٥.
(٣١)السابق، ص ص ٣٢٥ ـ ٣٢٦
(٣٢) سعيد توفيق: المرجع المذكور، ص ٣٣٢.
(33)Ingarden , R. : The Literary Work of Art, pp. 21 - 22.

(٣٤) سعيد توفيق: المرجع السابق، ص ٣٣٢.
(35)Ingarden, R. : The Literary Work of Art, p. 22.
(36)Ibid: p.p. 24 - 25.

(37)Ingarden , R: The Cognition of the Literary Work of Art, 1973, p. 35.
(38)Ingarden , R: The Literary Work of Art., p.p. 24 - 25.
(39)Grabowicz Introduction to the Literary Work of Art, p. LI.
(40)Ibid: P. LII.
(41)Loc. Cit.
(42)Ibid: p. LIII.
(43)Loc. Cit.
(44) Ibid : P. LIV.
(45) Ingarden: A Marginal Commentary on Aristole's Poetics, Trans. Helen, R., Journal of Aesthetics and Art Critisicm, XX, No., 2 and 3, 1961 - 1962., p. 163.
(46) Grabowicz, : Op. Cit, : Loc. Cit.
(47) Ibid: p. PIV.
(48) Ingarden: The Literary Work of Art, p. 34.
(49) Grabowicz: Op. Cit., p. LVII.

الفصل الثانى

البنية الطبقية
للعمل الفنى الأدبى

١ـ ماهية العمل الفنى
٢ـ طبقات العمل الفنى الأدبى

أـ الطبقة الأولى: طبقة الصياغات الصوتية

ب ـ الطبقة الثانية: طبقة وحدات المعنى

جـ ـ الطبقة الثالثة: طبقة الموضوعات المتمثلة

د ـ الطبقة الرابعة: طبقة المظاهر التخطيطية

١ـ ماهية العمل الفنى

تهتم النظرية الظاهراتية بالعمل الفنى، بماهيته وأسلوب وجوده، وتهدف فى النهاية إلى إدراك جمالى صحيح له، وتصب تركيزها التام على فكرة أنه ينبغى لمن يتصدى لعمل أدبى ألا يضع فى إعتباره النص الفعلى فحسب، بل يجب عليه أن يهتم أيضا وبالقدر نفسه بالأفعال التى تنطوى عليها الإستجابة النص.. وهكذا يواجه إنجاردن بناء النص الأدبى بالوسائل التى يمكن أن يتحقق بها، «فالنص من حيث هو كذلك يعرض آراء تخطيطية مختلفة يمكن من خلالها أن يخرج موضوع العمل الفنى إلى النور بيد أن الإخراج الفعلى إلى النور هو فعل تجسيدConcretization» (١).

ولذلك فإذا كان الغرض فى النهاية هو الوصول إلى قصد المؤلف، فإن ذلك لن يتم إلا عن طريق النص الذى يعد تعبير عما فى ذهنه، «وكل نص يحتوى فى ثناياه على القواعد التى يجب أن يحكم بها عليها. فكل مؤلف يبسط لمن يريد أن يفحصه المبادىء اللازمة للحكم عليها، وهذه المبادىء يمكن إستنباطها بأن تسأل أسئلة ثلاثة، ما الغرض الذى يرمى إليه المؤلف؟! وهل الغرض الذى يرمى إليه معقول؟! وهل إستطاع أن يصل

لى هذا الغرض؟!»(٢) وهذا بالطبع لن يتم إلا بالاعتماد على
لنص وتحليله تحليلاً محايثاً وذلك لأن معناه لن يتشكل بذاته
تط. «فلابد من عمل القارىء في المادة النصية لينتج معنى»(٣)
نأى تفسير لنص ما مطالب بأن يتحرك خارج النص من أجل أن
يشير إلى القارىء «فلا معنى للنص حتى يقرأه شخص ما،
ولكى يكون له معنى يجب أن يفسر، بمعنى أن يوصل بعالم
القارىء»(٤) ولذا فإن معنى أى نص أقوم بقراءته إنما فى
الحقيقة المعنى الذى أقصده لذلك النص. وهذا النتاج فى الوقت
نفسه إنما هو موضوع القصد الأصلى للمؤلف، لذا فمعناه
الفريد لابد أن يكون معنى المؤلف «وهذه المفارقة هى أساس
النقاش الذى أصبح الآن إسطورياً فى قصد المؤلف وإستقلالية
النص، ولكنه بلغ ذروة تطوره النظرى المستمر على أيدى النقاد
الفرنسيين أتباع الظاهراتية»(٥).

وقبل الخوض فى تفاصيل رؤية إنجاردن لماهية العمل الفنى
الأدبى، هناك خطوات فاصلة لابد من وضعها على مائدة البحث.
وهذه الخطوات عبارة عن تساؤلات ضرورية هامة وملحة تتعلق
بماهية العمل الفنى الأدبى. وتتركز أغلبها فى جوهر العلاقة بين
المبدع والنص، «وهل يعد النص مساوياً حقيقياً لقصد المؤلف
العقلى؟ وإذا كان ذلك صحيحا فهل من الممكن أن يتمكن الناقد

أو المفسر سن النفاذ إلى العالم العقلى للمؤلف من خلال تحليل النص المبدع؟ وإذا أنكرنا التطابق بين قصد المؤلف والنص، فهل هما أمران متمايزان منفصلان تماماً؟ أم أن ثمة علاقة ما؟ وما هى طبيعة هذه العلاقة؟ وكيف نقيسها؟ وبالتالى ما هو نوع العلاقة بين النص والناقد والمفسر؟ وما هى إمكانية الفهم الموضوعى العلمى الذى لا يختلف عليه؟»(٦)

وتعد هذه الأسئلة مدخلاً شائقاً للحديث عن ماهية العمل الفنى عند إنجاردن وكذلك عن رؤيته الجمالية وتفسيره الطبقى والخبراتى للعمل الفنى الأدبى - كما سنرى - وكذلك عن منهجه الفينومينولوجى فى تناول وتفسير الأعمال الفنية الأدبية بشكل عام، ولن يتأتى لنا ذلك أيضا قبل حل أولى الصعوبات البحثية التى تعرض لها إنجاردن فى بداية عمله فى البحث الجمالى، والتى تتعلق بماهية العمل الفنى الأدبى. وقد صاغ هذه المعضلة في التساؤل التالى تحت أى نوع من الأشياء يمكننا وضع العمل الفنى الأدبى، الواقعيات أم المثاليات؟

بداية يرى إنجاردن أن تقسيم الأشياء إلى أشياء واقعية وأخرى مثالية، لا يحل المشكلة ولا ينتج قولاً فاصلاً حول العمل الأدبى لأن الحل ليس بهذه السهولة. والسبب فى ذلك ينقسم إلى شقين:

أولا : أن تعريف الأشياء المثالية إلى جانب الأشياء الواقعية بالنظر إلى أسلوب وحالة وجودها لم يتم بشكل قاطع.

ثانيا: أنه ليس من الواضح تماماً ما هو العمل الأدبي.

إلا أن المحاولات غير الناجحة لتحديد ما إذا كان العمل الأدبى شيئا مثاليا Ideal أو واقعياً Real ستوضح لنا بشكل أكثر إقناعا مدى عدم وضوح وكفاية معرفتنا بالعمل الأدبى(٧).

وهنا نكون أمام معضلة كبيرة تحتاج الوقوف أمامها والتصدى لها بالبحث فنحن حينما نتحدث عن الأشياء الواقعية والمثالية على أنها فقط شىء فى حد ذاته مستقل وجودياً بذاته وفى نفس الوقت مستقل وجودياً عن أى فعل إدراكى موجه إليه، وإذا لم يرغب أى فرد فى الموافقة على الإستقلالية الوجودية للأشياء المثالية فإنه مايزال عليه التفريق بينها وبين الأشياء الواقعية، وإذا كانت الأخيرة تنشأ فقط فى نقطة زمنية ما وتوجد لوقت معين، ومن المحتمل كذلك أن تتغير أثناء مجرى وجودها، ويمكن أيضا أن تنسحب من الوجود. ولا يمكن القول بأى مما سبق عن الأشياء المثالية لأنها ليست مرتبطة بالزمن كما أنها ليست عرضة للتغيير(٨) وباختصار يمكن القول بأن «الموضوع الواقعى ينشأ فى نقطة معينة فى الزمان ويمتد وجوده لزمن معين. ومن الممكن أن يتغير أثناء وجوده وأن يكف فى النهاية

عن الوجود. أما الموضوع المثالى فلا يسرى عليه شىء من هذا، فهو موضوع لا زماني، وبالتالى يبقى بلا تغيير»(٩).

وعند هذا الموقف المبدئى يتساءل إنجاردن: هل من الممكن أن نصف عملاً أدبياً مثل «فاوست» لجوته بأنه موضوع واقعى أم موضوع مثالى؟! ويجيب إنجاردن على هذا التساؤل فى هذا النص بقوله بأننا سنقتنع فوراً بأننا لا نعرف كيف نحل «إما .. أو» هذه حيث توجد عدة آراء مقنعة لكل من الإحتمالين المتبادلين كلية. لقد ظهرت فاوست إلى حيز الوجود فى نقطة زمنية محددة حيث يمكننا أن نحدد وبدقة شديدة فترة كتابتها، كما أننا نتفق على أن «فاوست» قد وجدت منذ لحظة كتابتها وربما أمكننا الإتفاق مع قليل من التأكد على أنه منذ لحظة كتابتها أصبح مخطوطة جوتة عرضة لتغييرات عديدة، حيث من الممكن أن ينسحب من حيز الوجود. وعموما فلن يستطيع أى أحد إنكار حقيقة أنه من الممكن تغيير العمل الأدبى فى حالة ما إذا رأى المؤلف نفسه أو ناشر الطبعة الجديدة أنه من المناسب حذف فقرة أو أخرى وتقديم فقرة على أخرى، وعلى الرغم من كل ذلك فإن العمل الأدبى يبقى - كما هو ، وذلك يثبت أن التغيير لم يكن ذا تأثير، وبالتالى فعلى أساس هذه التأكيدات يجب أن يعتبر المرء العمل الأدبى على أنه موضوع واقعى، وفى نفس

الوقت فمن ذا الذى يرغب فى إنكار أن «فاوست» هى موضوع مثالي؟ وحقيقة فما هى إلا عدد مرتب من الجمل؟ والجمل ليست شيئاً واقعياً، وإذا كان العمل الأدبى شيئاً مثاليًا فمن غير المقنع له أن يخرج إلى حيز الوجود فى وقت ما ويتغير فى مجرى وجوده كما هو الحال فعلا. ومن هذا المنطلق يختلف العمل الأدبى بشدة عن الموضوعات أو الأشياء المثالية مثل الرقم خمسة(5) وفكرة الرسم المتوازى أو أخيرا جوهر «الاحمرار» وبالتالى فكلا الجلين المتعارضين للمشكلة لا يمكن الدفاع عنهما(١٠).

ويرى إنجاردن أن حل هذه المعضلة يتمثل فى «النظر إلى العمل الأدبى من حيث زمنيته لأن الأصل الزمنى للعمل لا يمكن الشك فيه، وعلى هذا فمن الممكن النظر إلى العمل الأدبى على أنه شبه واقعى»(١١) وهكذا ينتهى إنجاردن إلى قبول مبدأ شبه واقعية العمل الأدبى، وذلك لاعتقاده بأننا لن نفهم ماهية العمل ـ أي بنيته وأسلوب وجوده ـ من خلال وصفنا له بأنه موضوع واقعى أو مثالى. وهنا يواجه إنجاردن معضلة أخرى، وهى وصف العمل الأدبى بأنه مجرد شيء فيزيقى أليس العمل الأدبى ـ بناء على هذه الرؤية ـ هو صفحات عديدة من حروف مكتوبة أو مطبوعة (أو هو حشد من أصوات الكلمات -Word

sounds حينما يكون هذا العمل مقروءا بصوت مسموع)؟ أليس من الممكن أن نختزل العمل الأدبي إلي طابعه الشيىء؟!

ويؤكد إنجاردن إستحالة هذه الرؤية، وذلك لأن الكلمات المطبوعة أوالمنطوقة ترد في نسخ عديدة، ومهما يكن هناك من تشابه بينها فإن هذا لا يكون أساساً يمكن أن نحكم بمقتضاه بأن هذه النسخ تكون نسخاً لنفس العمل الأدبى الواحد(١٢).

وعموما فإذا لم يوجد غير ذلك التشابه لتوحيد نسيج العمل (قصة مثلا) فلا يوجد أساس كاف لاعتبارها نسخا لقصة واحدة. وبالتالى لا يستطيع المرء الكلام عن العمل الأدبى (الواحد ذاته) مثل (الجبل السحرى) ولكن يكون عليه قبول عدد كبير من الأعمال بعدد النسخ الموجودة وربما يحاول المرء تخطى هذه الصعوبة بالادعاء بأن تلك الشخصيات المطبوعة ما هى إلا أداة للاتصال مع أو معرفة العمل الأدبى ذاته، وبالتالى فلا يصبح الأخير - أى العمل الأدبى - أى شىء عدا ما عاناه المؤلف أثناء الإبدا ع(١٣)(*).

(*) وعلى الرغم من ذلك فإن العمل الأدبى من حيث بنيته وخواصه يمتد وراء أساسه المادى Material Substrate أى وراء الشيء الواقعي الذى يعضده وجودياً فخواص الأساس المادى ليست مقطوعة الصلة بخواص العمل الفنى الذى يقوم على هذا الأساس. إن العمل الفنى هو الموضوع الحقيقى الذى نتوجه إلى صياغته الأفعال الإبداعية للفنان، فى حين أن صياغة أساسه الوجودى - أى مادته - تكون عملية تابعة للعمل الفنى ذاته الذى ينبغى جلبه إلى الوجود بواسطة الفنان.
See: Ingarden : Artistic and Aesthetic Vales, The British Journal of Aesthetics, Vol 4 , No. 3, 1964,pp. 198-199.

وهنا يردنا إنجاردن إلى المؤلف وخبراته النفسية وما يقصده بعمله الأدبى ويتساءل مرة أخرى: هل من الممكن أن يتيح لنا عدد معين من النقاط الملونة والتى ليس لها معنى أو الأصوات - حيث أنه لا يستطيع المرء القيام بإتصال مباشر إلا معها - أن نفهم خبرات شخص آخر؟!.

ويؤكد أنه لا أحد يتفق على ذلك، ويمكن للمرء أن يجيب بقوله أنه إذا كانت الشخصيات فعلا لا معنى لها من حيث أن المعنى المثالى ما هو إلا رواية خيال علمى إلا أنها ليست مجرد نقاط ملونة ليس لها معنى فى حد ذاتها، وإنما تمتلك معناها من أفكارنا المتعينة والتى فيها نتخيل ما تدل عليه الشخصيات فى ذهن المؤلف، وهنا نقع فى خطأ جسيم لأن محاولة تعريف العمل الأدبى بمعين من خبرات المؤلف النفسية هو عبث فخبرات المؤلف النفسية تنسحب من حيز الوجود فى نفس اللحظة التى يدخل فيها العمل الأدبى الذى أبدعه إلى حيز الوجود(١٤) هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فلا توجد طريقة يستطيع بها المرء - المتلقى - تثبيت تلك الخبرات - بسبب طبيعتها شديدة قصر الأمد - حتى أنها لا تستطيع البقاء فى حيز الوجود بعد أن مرت. وبعيداً عن ذلك، «فقد يكون من غير المقنع بتاتا أن لا نميل إلى تضمين ألم الأسنان الذى أحس به ريمونت Reymont

فى روايته «الفلاحين» The Peasants أثناء كتابته لها، فى حين أنه فى نفس الوقت نشعر بمصداقية شديدة عند نظرنا إلى جزء من قصة «رغبات شخصية» The Desires of a Character لجوسيا بورينا Jogusia Boryne والتى من المؤكد أن الكاتب نفسه لم ولن يحس بها» (١٥).

وفى بحث إنجاردن عن الطبيعة الماهوية للعمل الأدبى يفترض وجود العمل الأدبى باعتباره «تام الإنجاز» فالماهية الكاملة للعمل الأدبى إنما تلتمس فى وجوده المتحقق وليس فى العمليات أو الخبرات التى يتشكل فيها أثناء الإبداع. ولذلك فإنه «يستعبد بوجه عام المراحل التشكيلية أو العمليات الإبداعية للعمل الأدبى من نطاق بحثه الماهوى حيث أن مجال أونطولوجيا العمل الأدبى ينبغى أن يبقى متميزا عن مجال سيكولوجيا الإبداع الفنى والأدبى: فالخلط بين هذين المجالين الذى دام طويلاً هو السبب الرئيسى فى كل الأخطاء أوالغشاوة التى تحيط بالدراسات الفنية والأدبية، فإذا كانت هناك علاقة وثيقة بين العمل الأدبى والذات التجريبية لمؤلفه، فإن ذلك لا يعنى على الإطلاق أن هذه الذات تكون جزءا من ماهية العمل الأدبى، فليس مما يشكل ماهية العمل الأدبى - أى ليس مما يجعل عملا ما عملاً أدبياً - أنه يعكس (أو لا يعكس) شخصية

مؤلفه ومجمل خبراته وحياته النفسية فالعمل الأدبى يفهم فقط باعتباره نتاج نشاط قصدى للمؤلف، ونحن نتعرف على هذا القصد فقط من العمل ذاته»(١٦).

وعلى ذلك «فبحذف خبرات المؤلف من العمل الذى يبدعه، فلن يتبقى من العمل سوى الشخصيات الفردية المطبوعة على الورق، مما يجعلنا ملزمين بقبول النتائج الموضحة سلفاً بأنه مثلا لا توجد كوميديا إلهية Divine Comedy واحدة ولكن عددا من الكوميديات الإلهية لدنتىDante وأن العدد يتنوع وفق عدد النسخ الموجودة فى زمن معين، فبالإضافة لذلك فإن أغلب الآراء التى اعتبر أنها صحيحة بالنسبة للعمل الأدبى تكون خاطئة تماماً وليس لها معنى مع وجود مجموعة آراء ما هى إلا عبث بشكل كامل مثل أن الأعمال الأدبية تختلف حسب التركيب الكيميائى أوأنها تتأثر بضوء الشمس»(١٧).

وبعد رفض خبرة الكاتب المبدع وتجاوزها من نطاق البحث، رفض إنجاردن كذلك خبرة القارىء، والحل النفسانى الذى يختزل العمل الأدبى إلى خبرة من يقرأه وأكد على أن العمل الأدبى مستقل عن أفعال القراءة التى يؤدى إليها «فإذا كانت القراءة تؤدى إلى شيء ما، فهى تؤدى إلى تحقيق القصدية المخططة للعمل وتحويله إلى وجود ملموس فى شكل محدد يشبه

الصورة الذهنية عند سارتر، بل أن إنجاردن يكرر إستخدام اللفظة التى استخدمها سارتر ليصف بها عمليات القراءة، وهى لفظة التركيب. ولكن عمليات التركيب هذه يمكن أن تؤدي إلي صيغ عديدة للوجود الملموس ينبغى ألا نخلط بينها وبين العمل الأدبى نفسه. فالعمل نفسه ليس سوى مخطط هيكلى البنية يشبه ما يسميه سارتر المعنى الفارغ ولكنه أكثر تعقيدا فى بنيته»(١٨).

ويعتقد إنجاردن كذلك أن رؤية العمل الأدبى على أنه مجرد معين من الخبرات التى يحسها القارىء أثناء القراءة هى أيضا خاطئة ونتائجها عبث حيث أنه سيكون هناك عدداً كبيراً ومختلفا من «هاملت» ودرجة الاختلاف بنيها تتضح على أفضل نحو بحقيقة أن الفروق فى خبرات القراء تنبع ليس فقط من الأسباب التصادفية الخالصة ولكن من الأسباب العميقة مثل المستوى الثقافى لقارىء ما والمناخ الثقافى العام للعصر ونظراته الدينية ونظامه القيمى. وعلى ذلك، فكل قراءة جديدة من الممكن أن تنتج عملاً جديداً بشكل كامل، بالإضافة إلى ذلك فقد يضطر المرء مرة أخرى إلى الإعتقاد بأن تأكيدات خاطئة كثيرة هى الصواب، وبالتالى مثلا رواية توماس مان Thomas Mann الجبل السحرى The Magic Mountain لا يمكن أن

توجد ككل فريد الشكل حيث أنه لم يتمكن أى فرد من قراءة هذه الرواية فى جلسة واحدة دون توقف. لذلك فإن ما قد يتبقى لا يعدو قطعا مفردة لا تربطها أى رابطة بالعمل، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فهناك عدة آراء خاطئة أوغير معقولة عن العمل الأدبى مثل أن نقول بأن الإلياذة Iliad مكتوبة بشكل «ثمانى المقاطع»؟! هل من الممكن كتابة أي خبرة أو حالة نفسية بشكل ثمانى المقطع أو أنها تتخذ شكل «السونت» Sonnet ؟! هذا كل عبث ونحن نذكره فقط لتوضيح النتائج التى يجب أن يصل إليها المرء إذا ما أخذ التصور النفسى للعمل الأدبى بجدية. ولم يكن منسجماً مع التعميمات الغامضة. وقد يكون من المشكوك فيه حقيقة ما إذا كان هناك على الإطلاق أعمالاً أدبية موجودة بنفسها أم أنها على أية حال مجرد أشباه قصص، وعموما لا يجدر بالمرء درس أشياء على العمل الأدبى تكون غريبة عنه كلية والتى لا نضعها فى الاعتبار أبداً عند حديثنا عن الأعمال الأدبية المفردة ونصدر أحكاماًعليها وعند تطبيقها على عمل بعينه فإن هذه الأحكام والتى تتعلق بالتصور النفسى للعمل الأدبى تتحول إلى مجرد عبث(١٩) وبالتالى وإستناداً على ما سبق ذكره فإن «فعالية المتلقى فى إستيعاب النص وتفسيره ليست بلا حدود وإنفلات هذه العملية من حدودها قد يؤدى إلى تشويه النص

نفسه فيصبح مجرد نبضة تنشىء فى وعى المتلقى صوراً أو تداعيات جديدة لا علاقة لها بفكرة المبدع. لذا يجب أن نميز حالة المتلقى الطبيعى من حالة التلقى الموجه سلفاً الذى يتحول إلى عملية ذاتية خالصة»(٢٠).

والحقيقة أن إنجاردن لا يستبعد فحسب الاتجاه النفسانى فى شتى صوره من نطاق بحثه فى العمل الأدبى (والاستطيقى بوجه عام) بل يستبعد أيضا كل إتجاه من شأنه أن يصرفنا عن البحث عن ماهية العمل الأدبى. فلقد رأى أن الميول نحو النزعة النفسية فى الاستطيقا وخاصة فى ألمانيا كما فى أعمال ليبس وفولكت Johannes Volket بالإضافة إلى التأثيرات اللاحقة لسيكولوجيا دلتاى ونزعته التاريخية كان من شأنها أن جعلت الدراسة الأدبية تنحرف إلى مجالات بحثية أخرى. أما إتجاه هوسرل المضاد للنفسية Antipsychologism ومحاولات إعادة توجيه مسار البحث الاستطيقى، فكان تأثيرهما يسرى ببطء شديد فى مجال الدراسات الأدبية. فالبحوث الأولى فى مجال التحليل الأسلوبى Stylistic Analysis قد لفتت إنتباه العلماء إلى الأعمال الأدبية ذاتها ، وجعلتهم على وعى بمشكلات فنية خالصة وبقصور التصور النفسى للعمل الأدبى(٢١)

وبناء على ما سبق فقد أحس إنجاردن بضرورة الحاجة إلى نظرية جمالية وأدبية متماسكة يمكن الدفاع عنها، وكل المناقشات السابقة قد برهنت على ذلك، وبرهنت أيضا على عدم اتضاح معرفتنا بماهية العمل الأدبى. ويتساءل إنجاردن: أننا لا نعرف ما هى العناصر التى نضمها إليه؟ هل نضم إليه وحدات المعنى التى تعطى للجمل معناها؟! أم الأشياء المتمثلة؟! أم ربما بعض العناصر التى لم نلمسها حتى الآن؟! وهذه الأسئلة تؤكد عدم معرفتنا بماهية العمل الفنى الأدبى وتضعنا أمام معضلة كبيرة تحتاج إلى مزيد من الجهد، ولكن إذا أردنا حل هذه المعضلة «فمن الضرورى لوقت ما أن ننحيها جانباً عندما ندير إهتمامنا مباشرة إلى العمل الأدبى، ونحلل بشكل أساسى بناءه، كما يمثل أمامنا فى سلسلة من الأمثلة المركزة. وسنكون بذلك قادرين على الانتقال من هذه التعميمات الغامضة التى أقنعنا أنفسنا بها فى الوقت الراهن لمواقف مركزة، وبهذه النهاية يجب إزالة أى شىء يعوق رؤيتنا فورا، وبشكل خاص يجب أن نحدد ما لا ينتمى إلى العمل الأدبى بدون شك»(٢٢) وذلك بغض النظر عن ماذا يكون العمل الأدبى فى حد ذاته ومن هذا المنطلق فإن نتائج المناقشة تكون مفيدة ومثرية للبحث الجمالى.

٢- طبقات العمل الفنى الأدبى

تقوم إستطيقا إنجاردن على «التزاوج بين مبحث البنية ومبحث الخبرة الجمالية» وذلك كما ترى تريزا تيمنيثكا(٢٣) أي أننا لا نستطيع أن نصل إلى الماهية الحقيقية للعمل الأدبى بدون هذا التزاوج ولكن ينبغى أولا أن نفرق بين المبحثين ونحدد الأسس التي يقوم عليها كل منها. فمبحث البنية يرتد إلى النص الأدبى وبنيته الطبقية، أما مبحث الخبرة الجمالية فيرتد إلى العمليات المعرفية التى يقوم بها القارىء أثناء قراءته للنص. وسأقوم فى هذا الجزء من البحث بتحديد ودراسة الأسس التى يقوم عليها المبحث الأول، وهو مبحث البنية.

يرى إنجاردن أن البنية الأساسية للعمل الأدبى تكمن فى حقيقة أن تركيبه يتشكل من عدة طبقات مختلفة النوع، «فالطبقات الفردية تختلف من واحدة لأخرى بواسطة موادها المحددة والتى من غرابتها تتبع الخصائص المعينة لكل طبقة وبواسطة الدور الذى تلعبه كل طبقة بالنسبة للطبقات الأخرى وبناء العمل الأدبى ككل، وبرغم إختلاف مادة كل طبقة على حدة، فإن العمل الأدبى ليس حزمة مفككة من العناصر التصادفية المتعارضة ولكنه بناء عضوى تنشأ وحدته بشكل دقيق من الشخصية المتفردة لكل طبقة»(٢٤).

وهنا يرد إنجاردن وحدة العمل الأدبى إلى بنيته الطبقية، فكل طبقة من طبقات العمل الأدبى تؤدى وظيفة أساسية، وتلعب دوراً كبيراً فى بناء العمل الأدبى، وإختلاف مادة وأدوار الطبقات الفردية تجعل العمل الأدبى ككل ليس بناءاً أحادى النغمة ولكنها تجعله عملا ذا خاصية تناغمية بسبب طبيعتها، ويقول آخر فكل طبقة تظهر بطريقتها الخاصة فى إطار الكل، وتجلب شيئا خاصا إلى داخل الشخصية العامة للكل دون الإضرار بوحدته الفينومينولوجية وبشكل خاص «فإن كل من تلك الطبقات لها نظامها الخاص من الخصائص التى تشترك فى تركيب الخصائص الخاصة بالقيمة الجمالية ومن هنا ينبع تيار من خصائص القيم الجمالية والتى فيها تتكون خاصية قيمية متناغمة ولكنها متحددة الكل»(٢٥).

والعمل الأدبى عند إنجاردن هو بينة مؤلفة من أربع طبقات عن طريقها تتم ملاحظة وحدته الداخلية وشخصيته الأساسية، وهذه الطبقات هى:

١ـ الطبقة الأولى: طبقة صوتيات الكلمات والتكوينات الصوتية ذات الرتبة الأعلى.

1- The Stratum of Words Sound (phonemes) and Phonetic Formations of Higher Order built on them.

٢ـ الطبقة الثانية: طبقة وحدات المعنى وترتيباتها المتعددة.

2- The Stratum of Meaning Units of Vari-
ous Orders.

٣ـ الطبقة الثالثة: طبقة الموضوعات المتمثلة وتغيراتها

3- The Stratum of Represented Objectives
nd their Nicissitudes.

٤ـ الطبقة الرابعة: طبقة تيار المظاهر التخطيطية واستمرار
وتسلسل المظاهر: (٢٦)

4- The Stratum of Manifold Schematized
Aspects and Aspects continue and Series.

ويعتقد إنجاردن أنه فى كل طبقة من تلك الطبقات تتكور
خصائص القيمة الجمالية والتى هى خاصية للطبقة الموضوع
فى الاعتبار، وإرتباطا مع ذلك «فالسؤال الذى قد يظهر ما إذ
كان من غير الضرورى أن نميز طبقة خاصة أخرى للعما
الأدبى والتى يمكن أن نقول عنها أنها تتقاطع مع الطبقات
السالف ذكرها، ويكمن أساس تكوينها داخل تلك الطبقات وه
طبقة خصائص القيمة الجمالية وتفرغ الأصوات المتكون فيها
وعموما يمكن تحديد ذلك فقط على أساس تحليل الطبقات كا
على حدة»(٢٧) ويرى إنجاردن أنه بسبب الفشل ـ من جانب

بعض النقاد وكذلك المدارس الأدبية الفنية المختلفة ـ فى فهم الطبيعة الطبقية للعمل الأدبى، فإن المرء يفشل فى الحصول على وضوح كاف فى معالجة المشكلات المتعددة، وبالتالى فعلى سبيل المثال فإن مشكلة «شكل» و«مضمون» العمل الأدبى والتى كثر النقاش حولها لا يمكن حلها بشكل صحيح دون إعتبار طبيعة العمل الأدبى الطبقية حيث أنه وقبل أى تفريق فإن كل المصطلحات اللازمة غامضة وغير مستقرة. وبشكل خاص «فإن كل محاولة لحل مشكلة شكل العمل الفنى الأدبى ستبوء بالفشل طالما أن المرء دائما ما ينظر فقط إلى طبقة واحدة ويهمل الباقى حيث أنه بفعله ذلك فإنه يهمل النظر إلى حقيقة أن شكل العمل ينبع من العناصر الشكلية للطبقات الفردية وأفعالها المتوافقة وإرتباطاً مع ذلك فإن مشكلة ما الذى يشكل مادة العمل الأدبى لا يمكن أن تحل دون النظر إلى مكتشفاتها بعين الاعتبار. وحتى مشكلة الأجناس الأدبية تفترض مسبقا تفهما للبنية الطبقية للعمل الأدبى»(٢٨).

ويذهب البعض إلى أنه يمكن تقسيم الطبقات(*) الأربع عند إنجاردن إلى مستويين:

(*) يجدر الاشارة هنا إلى أهمية الملاحظة التى أبداها استاذى الدكتور صلاح قنصوه حول ترجمة كلمة Stratum بمعنى طبقة، فقد رأى أنه من الأفضل ترجمتها إلى مستوى ويكون الجمع مستويات أو طابق ويكون الجمع طباق، خوفا من أن يشدنا مصطلح طبقات إلى دلالته الاجتماعية والسياسية، وخاصة أنه =

المستوى الأول: هوالمستوى اللغوى Linguistic Lev-el وهو المستوى الأساسى أوالتحتى الذى يشيد عليه العمل الأدبى بوصفه بنية لغوية فى المقام الأول، وهذا المستوى ذو شقين مرتبطين هما الصياغات الصوتية ووحدات المعنى(٢٩).

المستوى الثانى: هو الموضوع أو المضمون التمثيلى الذى ينبثق من المعنى والمظاهر التخطيطية التى فيها ينكشف هذا المضمون.

وعلى الفور يظهر لنا الدور المركزى لطبقة المعنى داخل هذين المستويين فالمعنى يظهر فى المستوى الأول فى علاقة مع الصياغات الصوتية، وهذا المستوى بظهور المعنى يمكن تسميته بالمظهر أو الجانب السيمانطيقى للمعنى أو علاقة الصوت ألمعنى (Sound- Meaning) Relation أما المستوى الثانى لظهور المعنى فيتمثل فى الجانب الصورى للمعنى حيث يكون المعنى فى علاقة مع الموضوع-(Object-Meaning) Relation (٣٠) ويصف إنجاردن طبقة

= من المصطلحات الأساسية فى الفكر السياسى والاجتماعى، وكذلك لأن استخدامه فى الأعمال الفنية الأدبية يومى بأن هناك فصلا حاد بين مستويات العمل الأدبى، وأرجو أن ينتبه القارىء إلى أهمية هذه الملاحظة، وخاصة أن إنجاردن أكد فى أكثر من موضع أن إستخدامه لكلمة Stratum لا تعنى فصلا بين مستويات العمل الأدبى، وهذا ما أكدت عملية فى ثنايا هذه الدراسة أكثر من مرة.

المعنى أنها طبقة مميزة لأنها توحد الإطار البنائى ككل «وبسبب جوهرها فإنها تتطلب كل الطبقات الأخرى وكذلك تحددها بطريقة تستمد منها كل الطبقات أساسها الوجودى، كما أنها تعتمد فى محتواها على خصائص وصفات تلك الطبقة وكعناصر العمل الأدبى فإنها لا تنفصل عن تلك الطبقة المركزية»(٣١).

ويقودنا الحديث عن علاقة طبقة وحدات المعنى بالطبقات الأخرى للعمل الأدبى إلى الحديث عن كل طبقة من الطبقات الأربع للتعريف بها وبيان أهميتها ودورها فى البناء الطبقى للعمل الأدبى، والآن ننتقل إلى مناقشة الطبقة الأولى للعمل الأدبى، وهى طبقة الصياغات اللغوية.

أ- الطبقة الأولى: طبقة الصياغات الصوتية

The Stratum of Linguistic Sound Formation

يدرس إنجاردن فى هذه الطبقة البنية اللغوية للعمل الأدبى على إعتبار أن «اللغة طبقة تنتمى فعليا إلى بنية العمل الأدبى، وهذه الطبقة وظيفتها توفير الإطار الخارجى الثابت الذى يدعم الطبقات الأخرى، أو أنها تعد التعبير الخارجى لبقية الطبقات»(٣٢) وطبقة الصياغات الصوتية اللغوية مكونة أولا من الكلمات ثم الجمل ، ثم الجمل المركبة أو ما يطلق عليه أزواج الجمل. وهذا التسلسل البسيط وشديد النقاء والوضوح يترك

الكثير من الأسئلة مفتوحة ويجب أن يجاب عليها - على حد تعبير إنجاردن - قبل أن نحدد بدقة أساسها وأهميتها.

والسؤال الأول: على أى من جوانب المصطلح تنتمى اللغة إلى العمل الأدبى؟

والسؤال الثانى: هل ربما يمكن أن تكون منفصلة - أى اللغة - ولكنها مازالت مجرد أداة تسمح بالكاد بالاقتراب من العمل الأدبى - كما يعتقد بعض الباحثين - أم أنها مجرد مكون جوهرى للعمل يلعب دوراً جوهرياً فيه(٣٣).

بداية يرفض إنجاردن الإجابة على هذه الأسئلة، ويؤجل الإجابة عليها لحين الخوض فى بنية الصياغات اللغوية للعمل، والتى من خلالها يمكن أن تظهر أهمية اللغة وبالتالى يمكن الإجابة على هذه الأسئلة كل فى دوره، ولكنه يؤكد أن اللغة يمكن أن تدل على وظيفة نفسية ذات شروط فسيولوجية. أما بالحديث مع شخص آخر وما يسمى بالحديث الداخلى مع المرء ذاته. ولكن هذه الوظيفة النفسية للغة لا يمكن الحديث عنها وذلك لأن هذا الوقت ليس هو الوقت المناسب للحديث بالتفصيل عن هذه اللغة وليكن الاهتمام الأكبر بالصياغات الصوتية اللغوية للعمل الأدبى، والتحليل السيمانطيقى لهذه الصياغات يمكن أن يتمثل على مستويين: مستوى صوتيات الكلمة، ومستوى

الصـيـاغـات الصـوتيـة الأعلى كـمـا في الجـملة وتسلسـلات الجملة(٣٤).

يمـيـز إنجـاردن فـى كل من هـذه التكوينات بين جـانبـين أو مكونين مختلفين، فمن ناحية مادة صوتية محددة والتى تتميز بطرق متشعبة وذات ترتيبات متعددة، ومن ناحية أخرى يوجد المـعنى الذى يرتبط بهـا، وتظهـر هذه المكونات فى كل تكوين لغـوى بغض النظر عن الوظيـفـة التى تؤديهـا. وهنا يتـسـاءل إنجاردن عن الصياغات اللغوية والتى تتكون من كلمات وجمل وجمل مركبة ما هذه كلها؟!

يقسم إنجاردن طبقة الصياغات اللغوية إلى مستويين:

المستوى الأول: الكلمة(صوت الكلمة) (Word Sound)

تعد الكلمـة المـفردة هى أبسط التكوينات اللغوية إن لم تكن أصلها جميعاً، فمن ناحية نجد فيها «صـوت الكلمة» ومن ناحية أخرى «مـعناهـا»، وبشكل خاص تصبح المـادة الصـوتيـة صـوت الكلمـة لأنهـا فـقط لهـا أكـثـر أو أقل من مـعنى مـحـدد وهـى تؤدى وظيفة حمل المعنى، وبالتالى نقله فى التبادل الحسى بين أفراد واعين(٣٥) ولكن صوت الكلمة ليس هو المادة الصوتيةphonic Material التى من خلاله تنطق الكلمة، فالكلمة المفردة يمكن أن تنطق - أى تتخذ شكلاً عيانياً - على أنحاء عديدة، كأن تنطق

بصوت حاد أو رخيم، بصوت جهورى أو منخفض أو رقيق.. الخ، ومع ذلك فإننا نعرف أن الكلمة فى كل هذه الحالات لا يكون لها معنى متماثل فحسب، وإنما يكون لها أيضا صورة صوتية واحدة، أى صورة نمطية Typical Phonic Form ورغم إختلاف المادة الصوتية العيانية، هذه الصورة الصوتية النمطية هى ما يسميها إنجاردن صوت الكلمة، وبعبارة أخرى يمكن القول بأننا نتعرف فى الكلمة المنطوقة أو المسموعة بأساليب مختلفة(أى فى صوتياتها المادة العيانية المحسوسة) على صورة صوتية نمطية لأن هذه الكلمة يكون لها معنى محدد بشكل ما. ومثل هذا يمكن أن يقال بالنسبة للكلمة المطبوعة (فى حالة القراءة غير المسموعة) فالكلمة المطبوعة يكون لها ـ بفضل معناها الذى تقصده ـ صورة بصرية نمطية(٣٦).

ويعتقد إنجاردن أن البنية الصوتية ليست شيئاً واقعياً، لأن الواقعى فى جوهره لا يمكن أن يظهر متطابق إلى الحد التام فى الكثير من الأفراد الواقعيين أوتصادفات الوقوع الفردية الواقعية، ومن ناحية أخرى «فمن الطبيعى أنه من الخطأ أن نرى شيئاً واقعياً مستقلاً جوهرياً فى صوت كلمة من ناحية الشكل الصوتى وأن نضعه على نفس مستوى الأشياء الرياضية مثلا. إذن يجب أن يوافق المرء على أننا نعرف أصوات الكلمات

بإكتشاف أنها ماهيات لا زمانية وغير قابلة للتغير، وأننا نجد أنها ببساطة موجودة كما توجد الأشياء الرياضية والجواهر الخالصة، بالإضافة لذلك فإن صوت الكلمة مبنى فقط على مجرى الزمن تحت تأثير عدة شروط واقعية وثقافية، كما أنه يجرى عليه مع تغير الزمن العديد من التغييرات أوالتعديلات إنه ليس واقعياً ولكنه ملتصق بالواقع بشدة، كما أنه متغير، ولكن تغيره مختلف تماماً عن المادة الصوتية المتعينة التى تتشكل فى نقطة ما من الزمن وتوجد ثم بعد ذلك تختفى إلى الأبد من حيز الوجود، ففى حين أن الكلمة قد تنطق لعدد لا نهائى من المرات مع بقاء المادة الصوتية المتعينة الجديدة فإن صوت الكلمة يبقى كما هو، وما يمكن أن يؤثر فى تغيير صوت الكلمة فقط هو حدوث تغير حاد فى المناخ الثقافى لحقبة ما أو تغير فى الظروف الخارجية التى تستخدم فيها كلمة ما» (٣٧).

ويميز إنجاردن بين نوعيات مختلفة من الكلمات ـ وخصوصا نوعيات مختلفة من أصوات الكلمات ـ والتى يكون بعضها ذا أهمية خاصة لبنية العمل الأدبى، فهناك الكلمات الميتة عديمة الحياة والتى من أوضح أشكالها التعريفات الخاصة بالمصطلحات العلمية والتى استنفذت وظيفتها كلية فى توضيح وبيان معان محددة ونقلها أثناء تبادل المعلومات، وصوت الكلمة

غير مناسب لوظائفها، ومبدئيا يمكن إستبداله بصوت مختلف كلية، وبالتالى فلهذا السبب يجب أن تثبت فى نظام إصطلاحى ثابت ومعروف، وبالتالى فمن المميز أنه ليست أصوات الكلمات الفردية التى تبنى من دون قانون مبدئى وبدلا من ذلك فإنه يوجد دائما نظام كامل من المصطلحات التى تتشكل على أساس مبدئى موحد، والفكرة إذن هى تكوين كلمات أو «علامات» بطريقة معينة حيث يعكس شكلها الخارجى روابط المفاهيم «المتضمنة» والهدف المنشود هنا يعكس الميل إلى تحرير الذات قدر الإمكان من الفهم القصدى للأشياء المنتمية إلى المصطلحات واستبدالها باستخدام مختلط للمصطلحات، وبالنسبة لشخص لا يعرف منطق تكوين المصطلحات والتعريفات الإسمية المرتبطة فإن المصطلحات تكون أما غير مفهومة كلية أو على الأقل غير مفهومة فى ضوء أنها تستخدم فى علم ما، ولكن حتى فى الكلام اليومى المعتاد هناك كلمات عديدة قد غرقت فى المصطلحات العلمية(٣٨) ويميز إنجاردن بين هذه الكلمات وبين فئة أخرى من الكلمات يسميها «الكلمات المعيشيةLiving Wordsوالتى تكون مميزة للشعر، فهى لا تعبر عن معنى مقصود فحسب، ولكنها أيضا تظهر خبرات المتحدث فالطابع الصوتى لهذه الكلمات ـ والنبرة التى بها تنطق

ـ يكشف هذه الخبرات بأسلوب تعبيرى تعبيرى وليس من خلال أفعال عقلية جرداء على حد تعبير هوسرل، والكلمات التى تكون لها هذا النمط التعبيرى الذى لا يتوافر فى حالة الكلمات التى تكون بلا حياة Lifeless Words أى التى تكون وظيفتها محدودة بكونها تحمل معانى واضحة ـ هذه الكلمات المعيشية تكون هامة ومميزة للعمل الفنى الأدبى»(٣٩).

ويذهب إنجاردن ـ فى ضوء هذه الرؤية ـ إلى أن هناك أنواع أخرى من الكلمات المعيشية أوالكلمات الحية تتميز بحقيقة أن الشخصيات التى تنبع من «صفات جشطالتية صوتية نقية وتنتقل من المعنى إلى صوت الكلمة تظهر نفسها بشكل أكثر وضوحا فى صوت الكلمة وتصبغه بصبغة هامة مميزة للشىء المحدد، مثلا الكلمات «البذيئة» أو «الركيكة».. إلخ. وبالتالى فإنها ليست إلى حد كبير الوظيفة التعبيرية التى تدخل إلى السطح ولكن بدلا من ذلك فإنها حقيقة علاقة المتلقى بمثل تلك الكلمة مع الشىء المحدد بمعنى الكلمة، وهى تستدعى لدى السامع صوراً حية حقيقية للشىء المستدعى ويمكن بشكل اساسى أن تسهل الفهم البديهى، وبإستخدامها يمكن لجوانب عديدة الأشياء ما أن يعاد تحققها فى تعديل تخيلى يسمح لنا بأن نرى الشىء ويمكن للمرء أن يقول بأن أحد أهم الوظائف

الأساسية لتلك الكلمات تتكون من احتفاظها «بجوانب» تنتمى إلى الشىء المقصود بها ومنح هذا الشىء كمالاً بديهياً، وذلك يبدو جلياً بحقيقة أنه عندما يكون ضرورياً مثلا أن نقول شيئا بشكل رقيق وأقل غلظة فإنه من الممكن تحاشى التأثير المحدد لكلمة بذيئة بإجلال كلمة أخرى ذات معنى مطابق ولكنه بصوت كلمة أكثر حيادية»(٤٠).

وهنا يؤكد إنجاردن على أن المحتوى الصوتى النقى لصوت الكلمة بالإضافة إلى صوت الكلمة ككل محتوى فعلياً على خصائص ظاهرة جمالياً، فغالباً ما يميز المرء بين كلمات ذات أصوات «جميلة« و«قبيحة» بالإضافة إلى ذلك هناك كلمات «ثقيلة» و «خفيفة» وكلمات تبدو ظريفة أو جادة وكئيبة أو مشفقة وكلمات بسيطة أو حازمة وهذه هى كل الفروق والمميزات التى تجد تعبيرها فى أصوات الكلمات نفسها رغم أنه لا يمكننا الشك فى أنها ترتبط عن قرب بالمعانى المرتبطة كما أنها تشترك فى الكلمات بواسطة طريقة التعبير أى بواسطة النغمة وهكذا تشبع طبقة اللغة دورها بالنسبة لباقى الطبقات.

المستوى الثانى: الجمل والجمل المركبة

يناقش إنجاردن فى المستوى الثانى من طبقة الصياغات الصوتية دور الجمل والجمل المركبة فى بناء العمل الأدبى ككل،

ويرى أن الكلمة المفردة هى مجرد عنصر فى اللغة فعزلتها عن الجملة وتكوينها ككل - فى حد ذاتها - هو أمر يحدث متأخرا بشكل نسبى، وفى لغة حية مثل لغة الأعمال الأدبية فإنها لا تظهر فى عزلة أبداً تقريباً. وحتى عندما تبدو كشىء مستقل بذاته فإنها تشكل إختصاراً يحل محل جملة كاملة أو حتى تركيبة من الجمل. ولهذا فالتكوين اللغوى المستقل فعلياً ليس هو الكلمة المفردة ولكنه الجملة وبالتالى فإنه ليس ببساطة مجرد تراكم من الكلمات التى تؤدى إلى مجموعات محددة من الكلمات والتى بشكل مختصر يسميها المرء جملة، وعلى العكس فالجملة كوحدة للمعنى تحتوى على ترتيب يسمح لنا فوريا بتمييز الكلمات كما هى عناصر غير مستقلة نسبياً، ولكن لا توجد أصوات جمل، فوحدة معنى الجملة إلى جانب الخصائص الخاصة لوظائفها أيضا تسبب أن أصوات الكلمات (المنتمية للجملة) تكون مقيدة ببعضها وتقدم تناغماً جمالياً مميزا للجملة ككل. ورغم ذلك وبالنظر إلى جانبها الصوتى النقى فإن الجمل لا تشكل تكوينا صوتياً موافقاً لأصوات الكلمات، والدليل على ذلك فإنه فى الحوار اليومى الشائع تتشكل بعض العبارات - دون شكل وتبدو بالنظر إلى جانبها الصوتى على أنها متحددة وكأنها مضاهية لأصوات الكلمات وبالتالى فتحية صباح الخير أو كيف

حالك تسمع ككلمة واحدة، وبشكل صريح فإنها جمل غير معبر عنها بشكل كامل ومختصرة، فوحدة معناها تعطى مظهرا من لوحدة الشكلية للكلمات الكثيرة المشتركة فيها وبشكل دقيق. يكون ذلك لأن إحساسها مضغوط ومكثف فى الاختصار، ولا يظهر الترتيب الذى يظهر فى جملة مبنية بشكل كامل والتى يمكنها أن تشكل تمييزاً لأصوات الكلمات المفردة، وعموما فإذا كانت الجملة كاملة البناء أوالتعبير فإن أصوات الكلمات تكون تياراً يتألف من عناصر مستقلة(٤١) فإذا كانت الكلمات المتتابعة فى سياق ما لها أصوات دقيقة على سبيل المثال ثم ظهرت فجأة كلمة لها صوت فظ غليظ فلا شك أنه سيحدث تعارض أو تنافر فى الصياغة الصوتية العليا. وبجوار ذلك يظهر إنجاردن تأثير أصوات الكلمات على الصياغات والظواهر الصوتية العليا فى حالات أخرى من قبيل الوزن والايقاع(٤٢).

ويرى كذلك أن هناك نوعان مختلفان أساسيان من الخصائص الرئيسية للعمل الأدبى الأولى تلك التى تتطلب لتشكيلها تعاقباً شديد الانتظام، والثانية تلك التى لا يكون الانتظام الصارم ضرورة ملزمة لها. وتسمى الأولى وزناً منتظماً والثانية وزناً حراً «والخصائص الوزنية ذات النوع الأول تتكون فقط فى الشعر الذى يتطلب تعاقباً صارماً فى ترتيب السطر

الشعرى فى حين أن الوزن الحر يظهر فعلاً فيما يسمى بالشعر الحر ويظهر بجلاء فى أنواع متعددة من النثر ومن الواضح أن العمل الأدبى لا يحتاج إلى أن تكتب كل أجزائه بنفس الوزن ليتميز بكونه موزونا، وعلى العكس فإن التغيير الوزنى المحتوى داخل قيود معينة ينتج شخصيات وزنية ذات درجة أعلى، والشرط الوحيد هو أن تلك التغييرات لا يجب أن تكون متكررة»(٤٣) هذا بالنسبة للوزن أما بالنسبة إلى الإيقاع فهو خاصية تميز كل النصوص الأدبية «وهو ظاهرة صوتية جديدة، ولا يعنى سرعة إيجابية متوالية وتعسفية التأثير للأداء فى قراءة فردية، ولكنه شخصية محددة للجانب الصوتى من اللغة من حيث سرعته أو بطئه أو خفته أو ثقله الممل وهذه الشخصية تكون مشروطة بخصائص الوزن التى تكون متلازمة فى النص ومقدمة بواسطة سرعة ما، ويرتبط الإيقاع بمعنى الجملة وبترتيبها فالجمل القصيرة مثلا تقدم إيقاعات أسرع بخلاف الجمل الطويلة والتى يترهل فيها الإيقاع»(٤٤).

وقبل أن يبين إنجاردن أهمية طبقة الصياغات الصوتية فى بناء العمل الأدبى من خلال الدور الذى تلعبه هذه الطبقة فى بناء العمل، يناقش ويدحض أحد الإنتقادات التى وجهت إلى الجانب الصوتى ودوره فى العمل الأدبى، وكان ذلك على يدى

كوتشارسكى Kucharski . الذى يرى «أن الجانب الصوتى للغة لا ينتمى إلى العمل الأدبى وذلك لأنه من ناحية لا يعترف باللغة كمادة أساسية فى بنية العمل الأدبى، ومن ناحية أخرى فإنه يقول أنه من خلال الجانب الصوتى للغة يتم تقديم عامل يعتبر غريباً عن جوهر الشعور والإدراك الحسى»(٤٥).

وإنجاردن يرد على إنتقاد كوتشارسكى بقوله أنه موقف ضعيف؛ فهو مجرد محاولة لانتشال الذاتى من موقف مبعثه إفتراض كوتشارسكى الخاطىء بأن جوهر العمل الأدبى يكمن فى الخبرات، وعلى العكس من هذا الموقف يؤكد إنجاردن على أن أصوات الكلمات لا يمكن إزالتها من بنية العمل الأدبى، فكل الأعمال الأدبية المعروفة لنا تحتوى على طبقة أصوات الكلمات، ولذلك فأصوات الكلمات تمثل جزء لا يتجزء من ماهية العمل الأدبى، لذلك فهى تنتمى إلى بنيته وتشكل مبدأ أساسيا من جوهره الأصلى.

دور الطبقة الصوتية فى بنية العمل الأدبى

وبعد دحض النقد الذى وجهه كوتشارسكى إلى البنية الصوتية للعمل الأدبى، ينتقل إنجاردن لمناقشة دور الطبقة الصوتية فى بنية العمل الفنى الأدبى وإستخلاص نتائجها، وينتهى إلى أن التكوينات الصوتية تمثل دوراً مميزاً فى بنيته

وذلك بطريقتين مختلفتين:

أولا : لأنها تشكل عنصرا محددا فى بنية العمل الأدبى

ثانيا : لأنها تستخدم فى كشف وتشكيل باقى طبقات العمل الأدبى(٤٦) وفيما يلى مناقشة ذلك:

تشكل الطبقة الصوتية عنصراً محدداً في بنية العمل الأدبى لأنها تثرى العمل ككل بالمادة المشكلة خصوصاً، وبخصائص قيمية جمالية محددة إلى جانب الخصائص القيمية النابعة من باقى طبقات العمل والتى تشكل التفرع الصوتى المحدد للعمل الأدبى الفنى الذى هو محور إهتمامنا. وحقيقة فإن التكوينات والصياغات الصوتية تمتلك فعلاً صوتها الخالص داخل بنية العمل الأدبى وخير شاهد على هذه الحقيقة هو ذلك التغير المؤثر الذى يطرأ على العمل الفنى الأدبى حينما يترجم إلى لغة أجنبية، فمهما كان المرء أمينا فى ترجمته، ومهما تكبد من مشقة كى يجعل الخصائص الصوتية مشابهة إلى حد كبير للأصل، فإنه لا يمكن أبدا أن يبلغ تلك المرحلة التى تكون فيها ترجمته نظيراً مطابقاً بشكل تام للأصل، ولأن أصوات الكلمات فى اللغة المترجم إليها العمل تعمل معها صياغات صوتية أخرى مختلفة عن الأصل(٤٧) ولذلك فالطبقة الصوتية ليست مجرد أداة لإيضاح العمل الأدبى ولكنها تنتمى إليه بطريقة جوهرية

«حيث يؤدى غيابها عن العمل إلى تغييرات بعيدة المدى فيه، هذا من الناحية الأولى»(٤٨).

ومن الناحية الثانية، فإن طبقة الصياغات الصوتية لها دور كبير ومؤثر فى إيضاح العمل وتشكيل باقى طبقاته، ويمكن أن نشاهد ونرصد هذا الدور من وجهتى نظر مختلفتين: أولهما من وجهة النظر الإنطولوجية الخالصة (إشارة إلى ما تنجزه الطبقة الصوتية بالنسبة لوجود باقى الطبقات) وثانيهما من وجهة النظر الفينومينولوجية (إشارة إلى الوظيفة التى تؤديها بالنسبة للمتلقى أثناء قيامه بعملية تعين العمل)

بالنسبة لوجهة النظر الإنطولوجية، تشكل الطبقة الصوتية الإطار الخارجى الثابت للعمل الأدبى والتى تجد فيه باقى الطبقات نقطة للتعبير عن نفسها. فعلى سبيل المثال يكمن التكوين المناسب للعمل الأدبى فى طبقات وحدات المعنى، ولكن المعانى مقيدة أساساً بأصوات الكلمات. «وبدون صوت الكلمة لا يمكن أن يوجد المعنى على الإطلاق وبدون وجود طبقة المعنى فإن باقى الطبقات الأخرى للعمل قد تختفى أيضا فهذه الطبقة تعد حاملة للمعنى»(٤٩) ولذلك فإن وجود المعانى يفترض وجود صوتيات الكلمات باعتبارها التعبير الخارجى عن هذه المعانى، وبدون وجود هذه الطبقة الصوتية فإن طبقة وحدات المعنى تكف

عن الوجود، وسوف يختفى العمل الأدبى كله بالتبعية، «ولأن طبقة وحدات المعنى تتأسس على الطبقة الصوتية كتعبير خارجى لها تكون فيه المعانى مقصورة من خلال صوتيات الكلمات التى تحددها، فإن إنجاردن يجد فى هذه الخاصية دوراً هاماً تقوم به الطبقة الصوتية بالنسبة للذات المدركة التأسيسية، حينما يؤسس المعنى من خلال البنية الصوتية المحددة له، وهنا يستعين إنجاردن بالتحليل الهوسرلى المبكر عن «وهب المعنى» فعندما يتم إدراك «صوت الكلمة» فإنه يعطى لها معنى ما مقصوداً ، وهذا المعنى لا يكون معطى كموضوع (للفكر) وإنما يشرع فى أداء وظيفته باعتباره يقصد موضوعاً يكون محدداً من خلال معنى الكلمة أو الجملة»(٥٠).

وبهذه النتائج ينبهنا إنجاردن إلى أن الطبقة الصوتية تعد مكوناً أساسياً للعمل الأدبى، وإذا اختفت فإن العمل الأدبى ينحسر من الوجود ، حيث أن وحدات المعنى بالضرورة تتطلب مادة صوت كلمة، وإذا تم تشكيلها بشكل خاطىء فإن العمل قد يعانى من تغييرات جارفة، وأخيراً «إذا لم تحتوى على زية عناصر خاصة للقيم الجمالية فسيكون التنوع الصوتى للعمل فقيراً جداً»(٥١) وبالتالى فطبقة الصياغات الصوتية ليست مجرد أداة لدخول العمل الأدبى، كما أنها ليست عاملاً غريباً عنه، بل أنها على العكس تعد عنصراً هاماً لا ينفصل عن بنيته.

ب. الطبقة الثانية: طبقة وحدات المعنى
The Stratum of Meaningunits

طبقة وحدات المعنى هى الطبقة الثانية فى البنية الطبقية للعمل الأدبى وتعد محوراً رئيسياً فيه، فعلى أساس هذه الطبقة توجد بقية الطبقات الأخرى التى تستند وجودياً وبنيوياً عليها. ويكرس إنجاردن القدر الأكبر من الاهتمام فى كتابه العمل الفنى الأدبى لها لأنها تعد شرطاً لظهور الطبقة الثالثة والرابعة، ولوجود العمل الأدبى ككل»(٥٢) ويرى أن طبقة وحدات المعنى تؤلف من مجموعة عناصر مثلها فى ذلك مثل طبقة الصياغات الصوتية. فإذا كانت طبقة الصياغات الصوتية مؤلفة من كلمات، وجمل، وجمل مركبة، فكذلك تؤلف هذه الطبقة من وحدات المعنى الخاص بالكلمةWord Meaning والوحدات العليا للمعنى Higher Units of Meaning الخاص بالجملة والجملة المركبة.

وفى مجال وحدات المعنى الخاص بالكلمة يميز إنجاردن بين التعبيرات الإسمية وبين الكلمات الوظيفية، فالتعبيرات الإسمية. أولا تتميز بوجود العامل التوجيهى القصدى والمحتوى المادى فى معناها، وكلاهما يغيب عند الكلمات الوظيفية، وثانياً أن الكلمات الوظيفية تؤدى وظائف متعددة فى حين أن التعبيرات الإسمية لا تؤدى أى وظيفة على الإطلاق، وعلى الرغم من أنه

يمكن الفصل بين التعبيرات الإسمية والكلمات الوظيفية، إلا أن هذا الفصل لا يمكن أن يتم بمثل هذه السهولة التى تم بها هذا التعريف وذلك لعدة أسباب:

أولها: أنه من بين الكلمات الوظيفية النقية توجد تلك التى تتكون وظيفتها أساساً من إمتلاك عامل إتجاهى قصدى فى معناها، وهذه الكلمات الوظيفية المشيرة والتى عرفها بافندر Pfander تظهر فى العديد من العبارات مثل هذا، وذاك، وهنا .. إلخ، ويعتمد كون هذا العامل الاتجاهى متغيراً أو ثابتاً والاتجاه الذى يشير إليه كلية على معانى الكلمات الأخرى - الإسمية - والتى يظهر معها.

ثانيا: أنه من غير الصحيح أن الكلمات الوظيفية لا تحتوى على أى محتوى مادى أو على الأقل شىء من هذا القبيل، حقيقة فإن كل هذه الكلمات الوظيفية والتى لاحظها بافندر بشكل صحيح كمنشئة لعلاقة فعلية بين الأشياء لها فعلا محتوى مادى، ومثلا إذا أخذنا كلمة «بجانب» فإن معناها فى حد ذاته لا يحدد أى شىء بالنسبة لخصائصه النوعية، فالمعنى لا يصف أى علاقة بالكلمة حيث أنه لا يعرض أى شيء على الإطلاق، وعموماً فمجرد أن يتم عرض شىءما بواسطة معنى كلمة إسمية تكون مقيدة بالكلمة الوظيفية المعطاه كما فى التعبير يوجد الكرسى

بجانب الطاولة فإن كلمة بجانب تشخص الشيء ذي الإسم المرتبط بالنسبة لموقعه في الفراغ مقارنة بشيء آخر، وبالتالي فإنه على الأقل يوجد ما يشبه المحتوى المادى لكلمة إسمية هنا.

ثالثا: أنه من غير الصحيح كذلك أن معاني الكلمات الإسمية لا يمكن أن تؤدى أي وظائفها بالنسبة لأشيائها، فالمحتوى الشكلى غالباً ما يكون محتوى فيها بطريقة وظيفية(٥٣).

وبعد مناقشة الفروق الخاصة بين الكلمات الوظيفية والتعبيرات الإسمية يؤكد إنجاردن على أن الكلمة ذات المعنى المتطابق يمكن أن تستخدم في مواقف مختلفة وبطرق مختلفة، وبذلك فعلى الرغم من ماهية المعنى فإن تغييراً فارقاً يمكن أن يطرأ عليها، فمثلا نحن نقول أن كلمة مربع تعني (في مصطلحاتنا المحتوى المادى التالي)..

(١)متوازى أضلاعه متساوية وزواياه قائمة.

(٢) أنه متوازى أضلاع أضلاعه متساوية وزواياه قائمة وجوانبه لها أي طول.

(٣)شكل رباعى الزوايا زواياه قائمة ومتساوى الأضلاع مع وجود زوجين من الجوانب المتوازية لها أي طول وفي تعبيرات مثل تلك نقوم بإعطاء معنى الكلمة والسؤال إذن هو أي من تلك

التعريفات الثلاثة؟! هل هى كلها؟! أو ربما لا شيء منها؟! وعلى ما يدل قولنا فعليا عن إمتلاك معنى أو عن معنى؟(٥٤).

وينتهى إنجاردن من هذا التحليل إلى أننا لا نتعامل مع معنى واحد للكلمة، بل عدة معانى كلها ـ على الرغم من ذلك ـ «متطابق» ولكن هذا التطابق له أشكال تختلف من حيث إمتلاكها للمحتوى المادى، وبهذا التحديد فالمعانى لا تكون مثالية. «وإنما التصورات وحدها هى التى تكون مثالية، وما يؤكد ذلك أن كلمة واحدة يمكن أن تستخدم فى مواقف عديدة، مما يؤدى إلى حدوث تغييرات ملحوظة رغم هوية المعنى. فهذه التغييرات ترجع إلى وجود معانى عديدة تنتمى إلى نفس التصور المثالى لنفس الموضوع وبهذا المعنى فإن المعانى تكون بمثابة تعينات لمظاهر عديدة يمكن أن يتخذها التصور المثالى، فمعنى كلمة ما عندما يقصد موضوعا ما، فإنه يكون بمثابة تموضع أو تحقق فعلى لجزء من التصور المثالى لهذا الموضوع، أي تحقق لإحدى حالاته الممكنة، كذلك تتضح لا مثالية المعانى، حينما نشاهد تلك التحولات والتعديلات التى تطرأ على معنى الكلمة حينما يرتبط بمعانى أخرى ليكون جملة. حقا إن المعنى الأصلى للكلمة المفردة لا يختفى فى هذه الحالة، ولكنه مع ذلك يفقد تحديداته الصارمة، وتصبح الكلمات المفردة فى هذه الحالة أجزاء وظيفية فى وحدة للمعنى أكثر إتساعاً، هى وحدة الجملة

ككل. وهكذا فإن التغييرات والتعديلات التى تطرأ على المعنى الواحد ـ سواء من حيث كونه تموضعاً جزئياً لتصور مثالي، أو وحدة وظيفية جزئية داخل سياق أوسع من المعانى ـ هذه التغييرات والتعديلات تثبت لا مثالية المعانى، فلو كانت المعانى مثالية، لكانت بالضرورة لا زمانية وغير قابلة للتغير مطلقا»(٥٥).

الجمل والجمل المركبة

يرى إنجاردن أن الجمل وتراكيب الجمل أى(الجمل المركبة) تؤدى ـ كما تفعل جوانبها الصوتية ـ «دورين مختلفين أساساً فى كل العمل الأدبى. هذين الدورين هما: أولا الدور الذى يتداخل فى أداء معانى الجملة فى الإبداع، أو ببساطة فى التشكيل الدقيق لباقى طبقات العمل الأدبى، وثانيا الدور الذى تظهر فيه وحدات المعنى كمادة محددة فى المادة المتنافرة للعمل الأدبى، وتتشارك عبر خصائصها المحددة وقيمها الجمالية فى التفرع الصوتى للعمل مما يثريه ويؤثر على تشكيل الشخصية الإجمالية ـ أو كما يفضل البعض ـ الأشكال والقيم المؤسسة على هذا التفرع الصوتى»(٥٦) ويذهب إنجاردن فى تحديده لوظائف الجملة داخل بنية العمل الأدبى إلى أن معنى الجملة هو العامل

الجملة هو العامل المحدد للموضوعات المتمثلة وتغيرها المتمثل فى العمل، والذى ينتمى جوهرياً وفطرياً إليها، وعلى هذا فهناك علاقات وثيقة بين العلاقات الإرتباطية القصدية النقية للجملة، والموضوعات القصدية الخالصة المتمثلة فيها، وكلاهما ينتمى إلى ما هو مبدع قصدياً بواسطة معنى الجملة(٥٧).

ويؤكد إنجاردن على «أن الجمل التى تظهر فى العمل الأدبى تتخذ صوراً وأنماطاً عديدة، فحتى الجمل الناقصة يمكن أن تظهر فى العمل الأدبى، كما هو الحال فى الحوار المسرحى على سبيل المثال، وعادة ما تصنف هذه الجمل المتنوعة وفقاً لما تعبر عنه وهكذا نجد فى العمل الأدبى جملاً تعبر عن أحكام أو تساؤلات أورغبات أو أوامر .. إلخ، وكذلك فإن الجمل يمكن أن تظهر فى أساليب متنوعة، كأن ترد فى حوار مباشر أو غير مباشر على سبيل المثال، ومع ذلك فإن إنجاردن يميز الطابع العام المميز للجملة على أساس أنها وحدة معنى وظيفية قصدية Functional Intentional Unit of Meaning وهى وظيفية لأنها تعين قواعد التركيب اللغوى التى بها تتحدد معانى الكلمات التى ترد فى سياق الجملة، وبالتالى فإنها تحدد الدلالة القصدية لمعانى الكلمات الواردة فيها، وهى قصدية لأنها تشير إلى موضوع متمثل متفرد، وهذه الموضوعات أو النظائر

القصدية الخالصة Purely Intentional objectivities (Correlates) وهى خالصة لأنها ليست موضوعات أو نظائر موجودة فى عالم واقعى أو مثالى»(٥٨).

ويميز إنجاردن بين نوعين من الموضوعات القصدية الخالصة: هما الموضوعات القصدية الخالصة بالأصالة Originally Purely Intentional Objects ، والموضوعات القصدية الخالصة المستمدة من الموضوعات القصدية الخالصة هو تلك الموضوعات التى توضع فى نفس لحظة القصد لدى المتحدث أو الكاتب، فهى تستمد وجودها وماضيها بشكل مباشر وأولى من خلال أفعاله الواعية العيانية، أما النوع الآخر فهو تلك الموضوعات التى يولدها المستمع أو القارىء من خلال النص الأدبى، فهى تدين بوجودها وماهيتها لوحدات المعنى التى تنطوى على قصدية مستعارة أو مستمدة Intentionality Borrowed، قد أضيفت عليها من خلال وهب المعنى Bestowing of Meaning وبعبارة أخرى يمكن القول بأن هذه الموضوعات الأخيرة لا تكون محددة وممثلة بشكل تام فى الصياغة اللغوية للنص الأدبى، والتى تكون دائما صياغة تخطيطية للموضوعات القصدية ـ وتتحدد وتمتلىء من خلال قصدية القارىء أو المستمع الذى يوهب المعنى

والدلالة لتلك الجوانب التخطيطية فى الصياغة اللغوية فى بنية العمل الأدبى» (٥٩).

جـ - الطبقة الثالثة : طبقة الموضوعات المتمثلة

The Stratum of Represented Objects

تعد طبقة الموضوعات المتمثلة هى الطبقة الثالثة فى بنية العمل الأدبي، ويعتمد تأسيسها - وجودياً - على طبقتيه الأولى والثانية، وتستند الطبقة الرابعة - بالطبع - عليها وتبدو طبقة الموضوعات المتمثلة وكأنها أفضل طبقة معروفة وحقيقة، فهى غالبا ما تكون العامل الوحيد فى العمل الأدبى الذى يتم فهمه موضوعياً. ولأن القارىء يتبع المقصود بالمعنى فى النص، فإنها دائما ما تكون الشىء الأول الذى يدخل حيز إنتباهنا أثناء القراءة البسيطة للعمل، وهو غالبا ما يقف معها ومع تغيراتها. وبالمثل فإن «أغلب الدراسات الأدبية قد كرست إهتمامها أساسا لهذه الطبقة من العمل، علاوة على ذلك فإن الإدراك العملى لتلك المشكلات - من حيث أنها تهتم بجوهر عناصر هذه الطبقة من العمل الأدبى وخصائصها التركيبية إلى جانب دورها فى العمل ككل - يكون أيضا غير مرضياً. ويعزى ذلك إلى أنه من ناحية المفاهيم ذات الصبغة النفسية عن العمل الأدبى، ومن ناحية أخرى أن القارىء المتوسط يهتم فقط بالغلاف المادى

لمحتويات الموضوعات موضع التساؤل وذلك بفضل الوظائف الطبيعية لقصديات المعنى المفهومة والمتأثرة به أثناء القراءة، ونتيجة لذلك فإن بنيات وخصائص الموضوعات الحقيقية تنتقل دون مناقشة على مدار العملية إلى الموضوعات المتمثلة»(٦٠) وهكذا يحدث الخطأ وسوء الفهم بين طبيعة الموضوعات المتمثلة وبين طبيعة الموضوعات الواقعية. فالموضوعات المتمثلة فى العمل الأدبى هى كل شىء يتم إسقاطه من خلال وحدات المعنى، وكلمة شىء هنا لا تعنى الأشياء الفيزيقية فقط، وإنما تشمل أيضا كل ما يظهر فى العمل الأدبى من أشخاص أو أحداث أو أفعال وأنشطة ومشاعر .. إلخ بحيث ينشأ عن هذا كله عالم متمثل خاص بالعمل. وهذا هو العالم المتمثل الذى تظهر فيه الأشياء والأشخاص والأحداث هو بمثابة الخلفية أو المجال الأونطيقى التى تظهر فيه هذه الموضوعات المتمثلة، وهذا المجال الأونطيقي للموضوعات المتمثلة يكون له أسلوب الوجود الحقيقى، فالموضوعات المتمثلة فى العمل الأدبى يكون لها طابع الواقع Character of Reality ومع ذلك فإنها ليست متأصلة فى الوجود الواقعى وإنما تحدث فى خبرتنا كما لو كانت واقعية وهنا يتجلى موقف إنجاردن الفريد من لغز أسلوب وجود الموضوعات المتمثلة: فلأن هذه الموضوعات

يكون لها طابع الواقع فإن إنجاردن يرى - بخلاف هوسرل - إن إتجاهنا إزاءها لا ينطوى على فعل تحييدى لأسلوب وجودها، ويميز - فى نفس الوقت - الطابع الواقعى لأسلوب وجود الموضوعات المتمثلة عن أسلوب وجود الموضوعات الواقعية المستقلة أونطيقياً، فالموضوعات المتمثلة إنما توضع فقط بوصفها نظائر قصدية تسقطها وحدات المعنى، أي أنها توجد فقط بوصفها مقصودة ولا وجود لها خارج هذا القصد: فهى ليست متأصلة فى الوجود الواقعى حتى وإن بدت لنا كما لو كانت واقعية وهكذا فإن إنجاردن يتخذ فى الوقت نفسه إتجاهاً مغايراً للنزعات التاريخية والاجتماعية التى تفرط فى التشديد على علاقة الفن بالواقع، وتسىء فهم العلاقة بأن تختزل دلالة مضمون العمل الفنى - وخاصة العمل الفنى الأدبى - إلى مجرد تعبير عن هذا الواقع كأن يكون هذا المضمون تعبيرا عن مرحلة ما فى التطور التاريخى أو عن عادات إجتماعية وأسلوب حضارى معين(٦١).

يؤكد إنجاردن على أن الموضوعات المتمثلة فى العمل الأدبى هى موضوعات قصدية نقية مشتقة ومعروضة بواسطة وحدات المعنى، ولهذ فإن كل موضوع متمثل يجب تميز محتواه عن البنية القصدية النقية له. فعند القراءة التشريحية الجمالية لعمل

ما فإننا نتجه نحو محتواه وغالباً ما نوجه أنفسنا أولا نحو العامل الذى يظهر فى المحتوى ولهذا السبب يجب علينا أن نفحص هذا المحتوى بشكل أكثر قرباً. ويرى إنجاردن أن العلاقات الإرتباطية القصدية النقية للجملة المترابطة يمكن أن تدخل فى علاقات تيارية وعلاقات متداخلة، وحيث أنه يوجد بين العلاقات الإرتباطية للعمل مجريات الأمور، أيضا تقع فى المدى الوجودى لنفس الموضوع الواحد إلى جانب حالات تتمثل فيه وقائع وإرتباطات متداخلة بين الموضوعات الفردية فإن الموضوعات المتمثلة أيضا لا تقع منفصلة وبعيدة إلى جانب بعضها البعض ولكنها تتحد فى محيط وجودى بفضل الروابط الوجودية التيارية، وبفعلها ذلك فإنها تشكل - بشكل ملاحظ جداً - شريحة لعالم كبير لم يتحدد بعد ويتأسس عموماً بمساعدة نوعية وجوده وجوهره، أي أنها شريحة لا تتحدد حدودها بدقة أبدا. والأمر دائما يبدو وكأن شعاعاً من الضوء قد أضاء جزءمن منطقة والباقى تكتنفه سحابة غير محددة ولكنه مازال هناك حتى فى عدم تحديده، فمثلاً يمكننا أن نأخذ موقف المشهد الأول من الفصل الأول من مسرحية إميليا جالوتى للسنج Act I, Scene I, of Lessing's Emilia Galotti كمثال فهناك نجد أميرا يحضر عدة دراسات فى

موضوعاتنا الموجودة خارج إطار الحجرة المرئية، ولكن الحجرة نفسها مدركة منذ البداية كجزء من القصر الأميرى، وما هو متمثل لا يتوقف عند حد حوائط الحجرة ولكنه يمتد لأكثر من ذلك إلى باقي حجرات القصر وإلى المدينة.. إلخ على الرغم من أنه لا يوجد أي من هذه الأشياء معطى لنا بشكل مباشر فهى حقيقة مجرد خلفية(٦٢) إضافة إلى ذلك فإن هذه الخلفية لا تحتاج أن تعرض بشكل واضح عن طريق الأصل الفعلى لمعانى الكلمات، وعلى العكس فمن الشائع لها أن تظهر بواسطة الأصل المحتمل لمعانى الكلمات والذى يظهر فى الجمل(٦٣).

ومن ناحية أخرى يؤكد إنجاردن على أن المحيط الموضوعى المتمثل هنا غالباً ما يكون أحادى الشكل، وهو غالباً غير محدد داخل حدوده، فقد توجد أيضا موضوعات ذات أنماط وجودية مختلفة أساسا، وهذا هو الحال إذن. ففى رواية ما مثلا تم تمثيل عالم الرياضيات كرجل يتعامل مع موضوعات رياضية معينة متمثلة بوضوح تام، وبالطبع فإن العالم الذى يعيش فيه عالم الرياضيات ويؤدى أفعاله يكون حقيقياً(أو بشكل أكثر دقة شبه حقيقى) فى حين أنه على العكس من ذلك فإن عالم الموضوعات الرياضية هو عالم مثالى، علاوة على ذلك فإن كلا المحيطين يرتبطان بعلاقة بالنص الأدبى محيطاً إجمالياً والذى

ينقسم إلى مجالين وجوديين مختلفين، هناك علاقة بينهما على أساس حقيقة أن الموضوعات الرياضية تشكل محور دراسة العالم الرياضى المتمثل ولإزالة سوء الفهم المحتمل يركز إنجاردن على مصطلح الموضوع المتمثل Represented Object الذى يستخدمه. ويؤكد أنه يجب أن يفهم بمعنى واسع جدا يشمل كل شيء معروض إسمياً بغض النظر عن القطاع الموضوع والجوهر المادى وبالتالى فإنه يشير إلى أشياء وأشخاص وكل ما يمكن حدوثه من أفعال، وفى الوقت نفسه فإن طبقة ما هو متمثل يمكن أن تحتوى أيضا على المعروض بشكل غير إسمى كما هو مقصود بشكل لفظى نقى على وجه الخصوص، وبغرض تبسيط المصطلحات فإن مصطلح الموضوع المتمثل يعنى به أن يشمل - فى غياب التعبير بالقصر فى هذا الإستخدام - كل شيء يمكن تمثيله، وفى نفس الوقت يجب ملاحظة أن الموضوعات المتموضعة ليس بالضرورة أن تجد نفسها فى طبقة الموضوعات المتمثلة وذلك صحيح من جوانب عديدة هى :

أولا : لأنه ليس بالضرورة أن يكون هناك تساؤلا عن الشكل المحدد المعطى الموضوعى والذى يبقى فيه الموضوع بعيداً بشكل مميز بالنسبة للملاحظ أو القارىء.

ثانيا: ما هو متمثل ليس بالضرورة أن يملك خصائص موضوعية أي تلك الأشياء المقصودة كأن تتحرر من كل نسبية وجودية، وعلى العكس من ذلك فإن الموضوعات المتمثلة للعمل الأدبى يمكن أن تتمثل بطريقة بحيث تتحرك تجاه القارىء فى التقارب المنطوق، ومن ناحية أخرى يمكن أن تتقل بـ وتظهر فى العديد من اللحظات «الموضوعية» والشخصيات والشروح الانفعالية الموجودة نسبيا(٦٤).

المكان المتمثل والمكان التخيلى

يذهب إنجاردن فى مناقشته لجدلية المكان وأهميته فى بنية العمل الأدبى ودوره فى طبقة الموضوعات المتمثلة إلى أنه إذا كانت هناك موضوعات متمثلة واقعية وفق محتواها ، وإذا كانت نوعية واقعها يمكن حفظها فإنها يجب أن تتمثل مثل الوجود فى الزمان والمكان أو حتى كونها مكانية في حد ذاتها، وعموماً فإن المكان الذى يدخل حيز التساؤل هنا ليس هو مكان العالم الواقعى الذى هو متفرد. ومن ناحية أخرى فهو ليس مكاناً مثالياً هندسياً ثلاثى الأبعاد. وأخيراً فليس هو المكان التخيلىImaginational Space الذى ينتمى أساسا إلى التحليلات البديهية للموضوعات المكثفة ولا يمكن أن يتطابق أو يصبح واحدا مع المكان الواقعي وبدلا من ذلك فإنه مكان متفرد

ينتمى جوهرياً إلى العالم الواقعى المتمثل وبطريقة معينة فإنه يرتبط بكل الأنواع الأخرى من الأمكنة لأنها تحوز على بنية تسمح لنا بتسميتها بالمكان رغم أن إمتلاكها لهذه البنية هو مجرد إمتلاك متشابه يجعلنا نصدق فقط، وفى بنيتها فإنها تكون أقرب إلى حد ما إلى المكان الواقعى الموضوعى، ولكن حتى من هذا المنطلق فإنها يجب أن لا تتساوى معه دون مؤهلات أخرى رغم أنها تبدو متساوية من النظرة الأولى عندما نفكر فقط أن الموضوعات المتمثلة الموجودة فيه مقصودة كموضوعات واقعية، أى أنه يختلف عن المكان الواقعى المحدود، ولمزيد من الايضاح يذكر إنجاردن هذا المثال ، هناك موقف داخل رواية ما يحدث فى حجرة ولا توجد أية ملاحظات ولو بكلمة واحدة أنه يوجد أى شىء خارج تلك الحجرة وبالتأكيد لا يمكن للمرء أن يقول أن خارج ذلك الجزء من المكان والمحدد بحوائط تلك الحجرة لا يوجد مكان على الإطلاق وبالتالى لا يوجد شىء بتاتا وإن ذلك سيكون خاطئاً تماماً إذا قلنا أنه يوجد مكان محيط بتلك الحجرة المحددة بالوحدات المرتبطة من المعنى أو ممثلة إيجابيا بواسطة مجريات أمور مرتبطة ، فإذا كان المكان المتمثل فعلياً(داخل الحجرة) لا ينتهى عند حوائطها فإن ذلك فقط بسبب أن جوهر المكان ممتد، وبالتالى فالمكان

خارج الحجرة يرتبط بالتبعية بالمكان داخلها وبالتالى فعندما ينقلنا مؤلف القصة من المكان (أ) إلى المكان (ب) دون أن يظهر لنا المسافات الكلية بين (أ) و (ب) فإن المكان الفاصل بينهما لا يكون محددا إيجابيا ولا يتمثل ولكنه مرتبط فقط من خلال الامتداد وبشكل واضح فإن الفراغ المتمثل حقيقيا يبدو كما لو كان مملوءا بالأمكنة والتى تظهر وكأنها بقع من عدم التحديد . هذه هى كل الظروف التى تكون مستحيلة فى المكان الواقعى(٦٥).

وبعد هذا الطرح الذى يظهر حول جوهر الاختلاف بين المكان الواقعى والمكان المتمثل ينتهى إنجاردن إلى أن المكان المتمثل لا يسمح لنفسه أن يكون متداخلاً سواء فى المكان الواقعى أو أى من الأنواع المتعددة من الأمكنة الحسية التوجيهية حتى عندما تكون الموضوعات المتمثلة ممثلة تعبيريا، كأن تجد نفسها فى موقع محدد من المكان الواقعى مثل «ميونيخ» Munich ، وميونخ المتمثلة تلك أو بشكل دقيق فى الفراغ الذى تقع فيه تلك المدينة ـ كما هو متمثل ـ لا يمكن أن يتحدد بجزئية الفراغ المرتبطة والتى تقع فيها مدينة ميونخ الواقعية. وإذا كان الأمر كذلك فإنه من الممكن الخروج من المكان المتمثل إلى المكان الواقعى والعكس وهذا لا يمكن أن

يحدث مطلقاً وحدوثه عبث»(٦٦).

وينتقل إنجاردن من مناقشة المكان المتمثل والفرق بينه وبين المكان الواقعى إلى مناقشة الفرق بينه وبين المكان المتخيل ويذهب إلى أنه على الرغم من إنعدام التشابه إلا أنه توجد إحتمالية أنه عند قراءة العمل الأدبى يمكننا أن ننظر بواسطة التخيل الحى الفعال مباشرة داخل المكان المتمثل المعطى ويمكننا بتلك الطريقة أن نسد الهوة بن هذين النوعين المنفصلين من المكان. «وإتصالاً مع ذلك توجد أيضا حقيقة أنه فى علاقة روحية مع العمل الأدبى نكون قادرين على رؤية الموضوعات المتمثلة مباشرة، وهذه الحقيقة المميزة غير المشكوك فيها تمتلك أساسها فى طريقة إيجاد الموضوعات المتمثلة وهى طريقة يتم إدراكها من خلال مسار تحقيق الجوانب المنتمية إليها» (٦٧) ويتساءل «إنجاردن ما الذى نعنيه بالضبط بالموضوع المتمثل؟! فعندما أتخيل مثلا صديقى الموجود فى مدينة بعيدة بشكل مباشر فإنه نفسه ليس موضوعاً تخيليا إنه موضوع واقعى مستقل وجودياً بذاته، والذى بالنسبة له حدث بالصدفة أن تم تخيله بشكل فعال بواسطتى ، وبالمثل عندما أتخيل بشكل فعال الـ قنطور Centour(*) والذى لم

(*)القنطور : حيوان خرافى نصفه رجل ونصف حصان، نقلا عن د. صلاح قنصوة : الموضوعية فى العلوم الإنسانية ، ص ٢٣١.

يوجد واقعياً أبداً فإنه ليس موضوعاً تخيلياً هو أيضا، إلا أنه قد تم تخيله ولم يوجد أبدا فى حد ذاته تماما مثل صديقى الموجود واقعيا والذى قمت بتخيله(٦٨).

وعند هذه النقطة بالذات يميز إنجاردن «بمهارة حرفية - مستخدماً أدوات هوسرل - بين المكان التخيلى بموضوعاته التخيلية Imaginational Space التى تظهر فيه و « المكان المتمثل أو المتخيل Imagined space بموضوعاته المتخيلة Imagined Objects التى تظهر فيه. ففى مقابل المكان المتخيل فإن المكان التخيلى يكون بدقة مباطناً فى الخبرة التخليلية»(٦٩) وهذا يعنى أن المكان التخيلى لا يمكن فصله عن الخبرة التخيلية ذاتها، وبالتالى فإنه يكون نفسياً وذاتياً. وعلى نفس النحو يمكن أن ننظر إلى الموضوعات أوالمعطيات التخيلية التى تظهر فى هذا المكان. فهى تكون منطوية فى الأفعال التخيلية القصدية التى تضعها كيفما شاءت، فهى ليست موضوعات قصدية تتجه إليها هذه الأفعال، وإنما هى - كما يقول هوسرل - «جزء حقيقى أصيل من هذه الأفعال ذاتها»(٧٠) لذلك فإنها يكون لها تحديداتها الكيفية الخاصة ونظامها الخاص بها تبعا للخبرة التى تحدث فيها فهى يمكن أن تكون غير مقصودة وحرة التداعى أو التدفق عندما تكون الخبرة

التخيلية التى فيها تحدث ذات طابع تلقائى سلبى وفى مقابل ذلك، فإن الموضوعات المتمثلة أو المتخيلة التى توجد فى المكان المتخيل أو المتمثل موضوعات متعالية على فعل التخيل، فهى موضوعات قصدية توجد خارج أفعال الخبرة التخيلية ولذلك فإن هذه الأفعال تتجه إليها وتقصدها من الخارج «وهذا يعنى أن الفعل القصدى فى هذه الحالة يعتمد تماماً على الأسلوب التأسيسى الذى يوجد عليه الموضوع المتخيل المقصود الذى يوجد فى حالة «شبه واقعية».أي بوصفه موضوعاً واقعياً متمثلاً فهذا الموضوع ليس لهه وجود مستقل عن القصد الذىّ أسسه المؤلف من خلال وحدات المعنى التى تسقطه كموضوع قصدى خالص مستمد - إلا أنه يبقى مستقلاً تماماً عن الخبرة التخيلية التى تدركه. وقصد إنجاردن هنا واضح، فهو يريد أن يفصل الموضوعات المتمثلة كطبقة فى العمل الأدبى عن تعيناتها التى يمكن أن تحدث فيها» (٧١).

الزمان المتمثل والزمان الواقعى

وكما ميز إنجاردن بين المكان المتخيل والمكان التخيلى فإنه يميز كذلك بين الزمان المتمثل Represented Time فى العمل الأدبى - والذى تحدث فيه الموضوعات المتمثلة - وبين زمان العالم الواقعى الذى تحدث فيه الموضوعات الواقعية ،

سواء فهمنا هذا الزمان الأخير باعتباره «الزمان الموضوعى» للعالم الواقعى، أو باعتباره «الزمان الذاتى»(٧٢)(أى الزمان الواقعى كما يحدث فى خبرة ذات أو ذوات) وهكذا فإن إنجاردن يميز بين الزمان المتمثل فى عالم العمل الأدبى عن ثلاثة أنماط من الزمان وهى زمان العالم الذى يكون متجانساً وفارغاً ومحدداً بطريقة رياضية وزمان عيانى يكون مرتبطاً بطريقة ذاتية مشتركة، وهو الزمان الذى نحيا فيه جميعا، وأخيرا الزمان الذاتى(٧٣).

ويستبعد إنجاردن هذين النمطين الأخيرين للزمان الواقعى كما يحدث فى الخبرة من ماهية الزمان المتمثل، لأن هذين النمطين على وجه الخصوص يختلطان به عامة ولذلك فهو يؤكد على أن الزمان المتمثل يكون مشابهاً فحسب للزمان الواقعى فى صورتيه الزمان العيانى ذو الطبيعة الذاتية المشتركةIntersubjective Time والزمان الذاتى الخاص بالفرد Subjective Time فهو مثلا يكون ملوناً Colored بطبيعة الأحداث التى تحدث فيه. وهكذا فإن لحظة الرعب مثلا تبدو أطول بكثير من لحظة النشاط الروتينى الممل، إلا أن هذا التلون Coloration فى إيقاع الزمان المتمثل يكون مستمداً من أحداث ترد داخل العمل الأدبى، فى حين أن تلون إيقاع

الزمان الشخصى يكون محدداً بأحداث ذاتية أو ذاتية مشتركة، من قبيل أحداث الحياة الواقعية لدى المؤلف أو القارىء. وفى الزمان الواقعى سواء كان ذاتياً أو ذاتياً مشتركاً، فإن اللحظة الحاضرة يكون لها وضع أونطيقى مميز على الماضى الذى ذهب ولن يعود، وعلى المستقبل الذى لم يأت بعد، أما فى الزمان المتمثل، فيكون الماضى والحاضر والمستقبل بمثابة لحظات يرسمها نظام وترتيب الأحداث المتمثلة فى العمل الأدبى، والزمان الواقعى يكون متصلا فى حين أن الزمان المتمثل فى العمل الأدبى يظهر فى شذرات منعزلة. من هنا فإن الزمان الواقعى لا يمكن أبداً أن يتسرجع الماضى فى حين أن الزمان المتمثل يمكن أن يجعل اللحظة الماضية ـ من خلال تغيير الأسلوب ـ تبدو زاهية حية كما لو كانت حاضرة(٧٤).

إعادة إنتاج وتمثيل وظائف الموضوعات المتمثلة

يدخل العمل الأدبى فى سياق الواقع، وهناك علاقات كثيرة تمحيه وتمزجه بهذا السياق، وهذه العلاقات تجعل البعض يتساءل هل يمكن أن يكون العمل الأدبى «تمثيلاً» للحياة أو الواقع؟! ويعد هذا التساؤل من أهم المحاور التى يتم على أساسها النظر إلى العمل الأدبى، ويجيب عليه إنجاردن قائلا: « هذا التساؤل يرد إلى طبقة الموضوع فى العمل الأدبى، ولكن

عندما نتكلم عن تمثيل الحياة فمن الواضح أننا نعنى شيئاً ما مختلف تماماً عن تمثيل الموضوعات بواسطة مجريات الأمور الواقعية. والتحديد الدقيق لهذا التساؤل هو ما سيتيح لنا أن نميز ما إذا كان تمثيل الواقع من منطلق أنه يجب أن يتحدد ويجب أن يحدث فى كل عمل أدبى»(٧٥).

ومن هذا المنطلق ينظر إنجاردن إلى الموضوعات المتمثلة ذاتها، فالحقيقة أن خاصية «موضوع اللاتحدد» هى بمثابة الخاصية التى تميز بطريقة ماهوية وتفصل بشكل حاسم بين الموضوعات المتمثلة والموضوعات الواقعية، فموضوعات العالم الواقعى المستقلة أونطيقياً تكون محددة بشكل تام وبطريقة واضحة لا لبس فيها فالموضوع الواقعى لا تنطوى بنيته المادية على موضوع يمكن تفسيره بطريقتين مختلفتين فى وقت واحد من جهة واحدة، أى أنه لا ينطوى على أية مواضع من اللاتحدد وأما الموضوع المتمثل القصدى فى العمل الأدبى فإنه من حيث مضمونه وبنيته المادية - ينطوى على كثير من مواضع اللاتحدد، وهذا يحدث على مستوى اسقاطات الالفاظ والجمل، أى على كافة مستويات النظائر القصدية التى تسقطها وحدات المعنى، فالتعبيرات اللفظية من قبيل منضدة أو رجل تسقط الموضوع القصدى من حيث بنيته المادية المؤسسة لطبيعته من جانب أو

لحظة واحدة، ولذلك فإن عدداً لا يحصى من خصائص هذا الموضوع القصدى المشار إليه سوف تبقى بلا تحدد، وتخصيب مضمون التعبير اللفظى لن يؤدى إلى إزالة موضع اللاتحدد، فعندما نخصب مضمون التعبير اللفظى «رجل» بقولنا «رجل محنك عجوز» فسوف يبقى مع ذلك عدد لا حصر له من مواضع اللاتحدد لا يمكن إزالتها، فإزالتها تقتضى سلسلة لا نهائية من التحديدات فإذا بدأت رواية ما - على سبيل المثال - بالعبارة التالية كان رجل ما يجلس على منضدة فمن الواضح أن المنضدة المتمثلة هى حقا منضدة وليست كرسياً(أى أنها تستبعد فكرة الكرسى) ولكن ماذا عن المنضدة المتمثلة؟ هل هى حقاً مصنوعة من الخشب أم الحديد؟ هل لها أربعة أرجل أم ثلاثة؟ إن كان هذا لم يقال حقا أننا نعرف أن المنضدة مصنوعة من مادة، ولكننا لا نعرف كيفية هذه المادة، ولذلك فإن الموضوع القصدى هنا يكون غير محدد فالكيفية التى يكون عليها مضمونه غائباً فهناك فراغ ما أى مواضع من اللاتحدد(٧٦).

وإذا كان علينا أن نبحث عن حالة حيث يمكن مشاهدة الموضوعات المتمثلة فى عمل أدبى على أنها «تمثيل لشىء» فإننا سنصل أولا إلى ما يسمى بالمسرحيات والروايات

التـاريخـيـة مـثل « مـوت وولنشـتـين» The Death of Wallensteinلشـيللر Schillerأو مـسـرحـيات شكسـبيـر التاريخية Shakespeare's Historica Dramas وفي كل ذلك فـإننا نتـعـامل ـ كمـا يجب أن نقـول ـ جـزئيـاً مع أشـخـاص وحـوادث يعـرف القارئ من التاريخ أنها قد وجدت فـعلياً ذات مرة، وعموماً فإن تعبير نتعامل مع له معنى خاص، حيث إذا كان يعنى ما يساوى شيء ما مقصود فى الجملة إذن فالعمل الأدبى سيكون دائما يتعامل فقط مع موضوعات متمثلة وفق فهمنا للمصطلح، وحسب تحليلنا عموماً فإن هذه الموضوعات دائما ما تختلف عن الأشخاص (الأشياء، الأحداث) الواقعية التى وجدت ذات مرة، ومع ذلك فالأعمال الأدبية التاريخية تتعامل فعلاً ـ من جانب المصطلح ـ مع موضوعات قديمة حدثت ذات مرة، فمثلا الأشخاص الظاهرين فى الأعمال الأدبية لا يحملون مجرد أسماء «يوليوس قيصر» Julius Ceaser «وولنشتين»Wallenstein «ريتشارد الثانى» Richard II ... إلخ، ولكنهم أيضا من مفهوم معين يفترض أن يكونوا الأشخاص الذين سموا ذات مرة بهذه الأسماء ووجدوا ذات مرة فعليا، وبمعنى آخر فعلى الرغم من عدم التشابه الأساسى بينهم وبين الأشخاص التاريخيين فإنهم يجب أن يتحددوا وفق

مصطلحات محتواهم بطريقة ما بحيث يمكنهم أن يؤدوا دور الأشخاص الواقعيين أى يقلدوا الأشخاص وخصائصهم وأفعالهم ومواقف حياتهم ويتصرفون مثلهم تماما، وبالتالى يجب أن يكونوا أولا إعادة إنتاج لأشخاص أو أشياء أو أحداث قد وجدت ذات مرة، ولكن فى نفس الوقت يجب أن يمثلوا ما يعيدون إنتاجه، فإذا كانوا مجرد إعادة إنتاج فإنهم ليس فقط يتعارضون بشكل واضح مع ما يعاد إنتاجه ولكن أيضا قد يضطروا إلى أن يتقلصوا إلى مجرد صور للأصل(*)أو النموذج الخاص بالشىء الذى تم إعادة إنتاجه (٧٧) معنى ذلك أنهم يجاهدون حتى يحضروا فى أنفسهم ما يتم إعادة إنتاجه (أى الموضوع الذى حدث ذات مرة) وبواسطة الشخصيات القصدية المرتبطة والتى يكمن أساسها الوجودى بشكل خاص فى العروض التأكيدية شبه الحكمية، ولذلك فإنهم يجب أن يخفوا بقدر الإمكان كل من جوهرهم الذاتى كمحتويات لموضوعاتهم القصدية النقية وتنافرهم الفعلى بالنسبة لما يتم إعادة إنتاجه، وبالتالى يعرضون فقط تلك الخصائص التى بواسطتها يعيدون تمثيل ما يعاد إنتاجه، وإذا نجحت عملية إخفاء خواص ما يعاد إنتاجه فإن الموضوعات المتمثلة تخبىء ما يعاد إنتاجه وتحل

(*) على سبيل المثال فى التصوير الفوتوغرافى.

محله وبطريقة فى الكلام فإنها تحاول أن تكون ما هى ليست عليه(٧٨)، وهذا هو ما يؤكد عليه إنجاردن فى النهاية.

وعموما يمكن القول بوجه عام أن الموضوعات المتمثلة فى العمل تكون متمثلة على نحو ما يكون فيه مضمونها المادى فى الموضوعات الواقعية المستقلة أونطيقياً (وهذا هو ما يضفى عليها طابعاً واقعياً) ولكن مضمونها المادي - بخلاف نظيره فى الموضوعات الواقعية المستقلة - لا يكون محدداً بشكل تام، وإنما ينطوى على «فجوات» أو «مواضع من اللاتحدد». ولو شئنا أن نترجم هذا إلى صورة أكثر عيانية لقلنا : أن عطيل الموجود الواقعى كانت له جملة من السمات البشرية الأساسية تشمل كل تلك السمات الفردية من قبيل: مقاس محدد للحذاء، ولون معين للعينين..إلخ، والموت بوصفه حدثاً واقعياً عيانياً يكون له جملة من الملامح والسمات الفسيولوجية المحددة التي تقترن به، والتى تكون لها أسبابها وتجلياتها المحددة لا ينقص أحد منها، أما العمل الأدبى فلا عطيل ، ولا الموت يكونان متمثلين على هذا النحو من التحدد، فكثير من خصائصهما الطبيعية تبقى بلا تحدد، لأن طبيعة الموضوعات المتمثلة فى العمل الأدبى ألا تكون محددة بشكل تام، وإنما تكون مقدمة بوصفها «صياغات تخطيطية» Scematic Formations

معنى ذلك أن إنجاردن يعتمد إعتماداً مباشراً على قدرة القارىء فى «ملء فجوات» النص،، هذه القدرة يجب أن تسير فى مسارها الصحيح، فلا يجب على القارىء مثلا أن يبحث فى العمل الأدبى عن موضوعات ومواقف مشابهة مع تلك التى يعرفها من خياته الخاصة ويعتبر أن العمل «صحيح» إذا وجد فعلا مثل هذه الموضوعات فى العمل فعملية التعين التي يقوم بها القارىء تعد شيئاً أساسياً يكتمل بها وجود العمل، فكل عمل أدبى يكون من حيث المبدأ ناقصاً ويبقى دائماً فى حاجة إلى إضافة تالية، ولكن هذه الإضافة لا يمكن أبدا إكمالها من جهة النص، ولكن عن طريق القارىء(٧٩).

دور طبقة المو ضوعات المتمثلة فى بنية العمل الأدبى:

حينما تعرض إنجاردن بالشرح والتحليل لطبقة الموضوعات المتمثلة أغفل تحديد الدور الذى تقوم به هذه الطبقة وأجل تحديده إلى نهاية تحليله للطبقات ككل، وذلك لأن طبقة الموضوعات المتمثلة تتعلق بالفكرة الرئيسية للعمل الفنى الأدبى ككل، ولذلك يصعب الحديث عن دورها دون إكمال الحديث عن الطبقة الرابعة، ويعتقد إنجاردن أن طبقات العمل الأدبى موجودة أساساً بهدف التمثيل المناسب للموضوعات هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فإنها تظهر - أي طبقة الموضوعات

المتمثلة - إلى حيز الوجود داخل العمل الأدبى على أنها أساس نفسها ، وبالتالى فإنها ليست فقط أهم العناصر وبؤرة العمل الفنى الأدبى والتكوين الذى من أجله توجد باقى العناصر، ولكنها أيضا تبدو وكأنها شىء ليس له أى وظيفة سوى - ببساطة - أن يوجد ، وحقيقة فعند قراءتنا للعمل الأدبى يتجه إنتباهنا إلى الموضوعات المتمثلة إذن فنحن متناغمون معها، كما أن نظرتنا القصدية تجد فيها نوع من الراحة والرضا فى حين أنه بعبورنا على باقى الطبقات بدرجة ما من الانتباه وبأى معدل فإننا نلاحظ بمحض الصدفة وفقط إلى الحد اللازم للإدراك الموضوعى للموضوعات، ويهتم بعض القراء السذج أساسا بتغيير الموضوعات المتمثلة - لأنها الأشد وضوحاً - فى حين أن أى شىء آخر يكون غير موجود تقريباً بالنسبة لهم، وفى الأعمال التى تشترك فيها الموضوعات المتمثلة فى وظيفة التمثيل فإن هؤلاء القراء يتمنون فقط أن يجدوا شيئاً ما عن العالم المتمثل فى العمل الفنى الأدبى يدرك هو الآخر بنفس الطريقة، ومن الصحيح أن نضم إلى ذلك أعمال الأدب التاريخى فهى فى المجمل تتعامل أساساً مع موضوعات متمثلة وأنها بعد التحليل لخصائص اللغة أو طبيعة الصور التى يستخدمها المؤلف تجد نفسها وسط مشكلات عديدة عن جنس العمل.

ومهما كانت درجة تفسير ذلك تحت ظروف متعددة للقراءة وبواسطة الدور الذى يلعبه الأدب للإنسان، فإنه لا مراء أن ذلك مفهوم خاطئ عن العمل الأدبى وذلك لسببين:

أولا : أنه من بين كل طبقات العمل الأدبى توجد طبقة واحدة فقط تبدو وكأنها تحل محل العمل ككل مع إحجامها باقى الطبقات.

ثانيا : كنتيجة لذلك فإن المرء يبحث عن شىء يعتمد مباشرة على طبقة الموضوع والذى يشكل لب العمل الفنى الأدبى، ومن أجل هذا الشىء فإن كل الباقى يشكل وكذا الموضوعات المتمثلة إلى درجة ما «توابع» له كأداة(٨٠).

ويعتقد البعض - كما يؤكد إنجاردن - أن الموضوعات المتمثلة يجب أن توقظ حالة نفسية أو انفعالية ما وتعلمنا أو تؤثر علينا أخلاقياً أو أخيراً «تعبر عن» خبرات المؤلف بل المؤلف ذاته، وهدفنا ليس هو نفى أوإثبات ذلك، ولكن مجرد أن ننحيه جانبا حيث أنه يتطرق إلى تساؤل مختلف تماما وهو التساؤل عن دور العمل الفنى الأدبى فى الحياة الثقافية الكلية للإنسان أو التساؤل حول علاقة العمل وهى تحديداً ما إذا كانت طبقة الموضوع تفعل شيئا فى بنية العمل الفنى الأدبى نفسه فى حين أن عنصرا آخر - وربما أكثر أهمية - يظهر فيه أو ما

إذا كان دورها قد أجهد بوجودها الهامشي، وباتباع الآراء سالفة الذكر فإن المرء عادة ما يعتقد بشدة أن الموضوعات المتمثلة تعمل فقط على التأثير على شيء ما مثل التعبير عن «فكرة» مفهومة للمؤلف ومناقشة الأدوات والنهايات التي لا محل لها هنا حيث أن المسألة مسألة أدوار أو وظائف عناصر الكل العضوي بالنسبة إلى ذلك الكل، ولكن في ضوء هذا المظهر الكاذب يجب أن يقال أن طبقة الموضوع بغض النظر عن وظيفتها مازالت تشكل نهاية في حد ذاتها ويجب أن تخلق في العمل موضوع الظهور وكشيء مخلوق فإنها ببساطة توجد، ولكن في نفس الوقت مازال «يجب» عليها فعل شيء ما ، إنها تبقى فقط لتسأل ما الذي يتشكل منه هذا الأداء وما الذي يجب أن يؤثر عليه؟!(٨١).

وفي هذا السياق يذهب إنجاردن إلى أن النظرية سالفة الذكر - والتي تصبح فيها الموضوعات المتمثلة أداة للتعبير عن «فكرة» - خاطئة جدا وذلك لأن كلمة فكرة قد إستخدمت من جانب خاطيء أو على الأقل تافه جدا، حيث أنه لا شيء غير التقديم الصحيح الحقيقة كما نقول دائما. ويمكن للمؤلف أن يقولها مبدئياً بشكل أكثر وضوحاً وإختصاراً دون مثلا أن يكتب مسرحية، وبمعنى آخر، فإننا نعني بذلك معنى متزن نقي، كما

نفترض أنه صحيح، وقد حاول مؤرخوا ونقاد الأدب بجهد جهيد أن يتفهموا (أو بشكل صحيح أن يؤولوا) هذه الفكرة ـ وهذا المعنى المتزن الصحيح المزعوم ـ من نسيج العمل الفنى كما أنهم يعتقدون أنهم قد أدوا شيئا ذا قيمة. ويعتقد إنجاردن أن هذا الطرح خاطىء إلى درجة كبيرة، فهو مجهود أسىء توجيهه لأنه يفهم العمل الأدبى على أن له مغزى ثانوى فى داخله، فى حين أنه يسمح بمثل هذه «الحقائق» على أساس العمل، علاوة على ذلك فإن هذا المفهوم ـ والطرح ـ يبحث عن أكثر العناصر مغزى فى العمل الفنى الأدبى، وهو العنصر الذى يستدعى مباشرة عن طريق «وظيفة المعنى» (٨٢) وهذا ما يرفضه إنجاردن.

وعموما فلن يتاح لنا الفهم الكامل لدور طبقة الموضوعات المتمثلة فى بنية العمل الفنى الأدبى إلا بعد الانتهاء من تحليل الطبقة الرابعة والأخيرة فى البنية الطبقية للعمل الأدبى وهى طبقة المظاهر التخطيطية والتى ترتبط إرتباطاً وثيقاً بطبقة الموضوعات المتمثلة.

الطبقة الرابعة : طبقة المظاهر التخطيطية

The Stratum of Schematized Aspects

تبدو طبقة المظاهر التخطيطية فى العمل الأدبى وكأنها طبقة

منفصلة وذلك على الرغم من أنها تنتمى جوهرياً إلى بنيته، و«لعل ذلك يعود إلى أنها لا تتولد بواسطة خبرة ذاتية، ويعتمد وجودها وأساس تحديدها على الموضوعات المتمثلة»(٨٣) التى لا يقدمها العمل الأدبى فى هيئة محددة مسبقا من خلال أساس سيمانطيقى متقدم وإنما يقدمها بأسلوب تمثل تخطيطى خاص، فليست كل أحداث العقدة تظهر على خشبة المسرح فى مسرحية «ماكبث» فنحن نتعرف على بعض منها من خلال بعض عبارات معينة منتقاة يصرح بها أبطال المسرحية وهناك بعض آخر منها نستنتجها بوصفها مفترضة فى سياق الأفعال والأحداث ، وكذلك فليست كل سمات وأفعال أبطال المسرحية يكون مشاراً إليها فالأشخاص والأفعال والأحداث يكونون ماثلين أو متمثلين فى بنية العمل الأدبى من خلال جملة من العناصر المؤسسة والمختارة بعناية من زوايا أو جوانب معينة، ومن منظورات أو رؤى خاصة وهذا الأسلوب التخطيطى الذى به تقدم أو تظهر الموضوعات المتمثلة فى العمل الأدبى هو ما يسميه إنجاردن الجوانب أو«المظاهر التخطيطية للموضوعات»(٨٤).

وفى بداية تحليل إنجاردن لطبقة المظاهر التخطيطية يذهب إلى أن هناك «إزدواج صارم بين كل خاصية معطاة إدراكيا

لشيء ما وتيار المظاهر المرتب بإحكام حسب القواعد التى تظهر فيها الخواص المعطاة، وعلى العكس فمجرد أن تكون لدينا خبرة بتيار معطى من المظاهر يجب أن يتم منح خاصية محددة لشيء ما مؤهل تحديداً وهذا هو ما أكده هوسرل وبينه بشكل صحيح»(٨٥) ولهذا فإنجاردن يستمد مفهومه عن المظاهر التخطيطية من تحليل هوسرل لمظاهر الأشياء فالمظاهر التخطيطية هى بنية الهيكل Skeleton يمكن أن يمتلىء بمظاهر عيانية على أنحاء متعددة فى الخبرة ، فهذا الهيكل هو الجانب التخطيطى لمظهر الشيء والذى يحتفظ له بهويته، هذه المظاهر التخطيطية تمثل عند إنجاردن طبقة قائمة بذاتها فى بنية العمل الأدبى، فهى متأصلة وجودياً بشكل كامن فى الموضوعات المتمثلة التى تسقطها وحدات المعنى، ولذلك فإنها لا تتولد عن خبرات الذات وإنما تكون متعالية على الخبرات الفردية. ومع ذلك فإن وجودها الكامن Its Potential Existence فى الموضوعات المتمثلة يمكن أن يتم تحقيقه فى مظاهر عيانية متنوعة من خلال خبرات القراء المختلفة، وبعبارة أخرى يمكن القول بأن القارىء يقوم بملء أو تعيين المظاهر التخطيطية بتفاصيل مستمدة من خبرته السابقة بالمظاهر العيانية، ولذلك فإن إنجاردن يضرب لنا مثالاً على

إمكانية حدوث إختلافات فى هذه التعينات من قارىء لآخر، ففى رواية «النفس المسحورة» L'Ame enchantee لرومان رولان Roman Rolland والتى تجرى أحداثها فى باريس، نجد أن كثيراً من شوارع العاصمة الفرنسية متمثلة أو مصورة فى هذه الرواية، وفى هذه الحالة فإن القارىء الذى لا تكون له خبرة فعلية عيانية بشوارع باريس سوف يقوم برسم صورة عيانية لهذه الشوارع عن طريق الخيال فقط وتبعا للمظاهر التخطيطية فى الرواية ذاتها، ولكن تعيينه للمظاهر التخطيطية لهذه الشوارع لا يمكن أن يتم على النحو الذى يحدث عليه لدى القارىء الذى تكون له معرفة وخبرة فعلية بها، فهذا الأخير سوف يقوم بتعيين وملء المظاهر التخطيطية لهذه الشوارع بتفاصيل أخرى مستمدة من خبرته الشخصية ومعرفته السابقة بها(٨٦) وعلى هذا فمن المستحيل للقارىء أن يحقق بتدقيق كامل نفس الجوانب التى يريد أن يصممها المؤلف من خلال بنية العمل، وهنا نرى «أن العمل الأدبى يكون تكوينا تخطيطيا. وعموما لكى نرى ذلك من الضرورى أن ندرك العمل فى طبيعته التخطيطية والتى لا نخلطها مع التعينات الفردية التى تنتج من القراءات الفردية»(٨٧).

ويؤكد إنجاردن على أن المظاهر التخطيطية التى تظهر فيها

الموضوعات المتمثلة بشكل عام تنتمي إلى هذه الموضوعات، وهذا «الانتماء» يميز فقط التآزر القائم على أساس التحديد المسبق الدقيق بين المظاهر التخطيطية والموضوعات المتمثلة وعموما فلكي يتم تحقيق هذه المظاهر المتآزرة فإن هناك عوامل أخرى راقدة وراء الموضوعات المتمثلة تكون ضرورية وبعض منها يمكن أن يثبت بواسطة الخواص المتعددة للعمل الأدبى نفسه ومن ناحية أخرى، هناك غيرها موجود هنا فى الأفراد ذوى الخبرة بحيث يمكن تعيين المظاهر التخطيطية وتحقيقها فقط بواسطة القارىء أوالمؤلف وإذا كان العمل الأدبى مبنياً بحيث تكون العوامل السابقة لتحقيق المظهر موجودة فى بعض أجزائه على الأقل فإن المظاهر اللاحقة رغم أنها لم تتحقق بعد (حيث أن الفرد ذو الخبرة ما زال منفصلا عنها) تكون معدة لهذا التحقيق بحيث تفرض على القارىء فى حدث القراءة وهنا لا تكون المظاهر التخطيطية فى نفس الوقت على أهبة الاستعداد ، وبالتالى فلكل عمل أدبى مظاهر تخطيطية تكون متآزرة مع الموضوعات المتمثلة ولكن بعض الأعمال الأدبية فقط تحتوى (على الأقل فى بعض أجزائها) على مظاهر موجودة فى حالة استعداد وتأهب»(٨٨) وهذه المظاهر الموجودة فى حالة تأهب تمر من حالة الإمكانية البسيطة والتى

تجد فيها نفسها بواسطة التآزر البسيط مع الموضوعات المتمثلة إلى حالة من الحقيقة المعينة والتى لا تكون حقيقة لجانب متعين ثم اكتساب خبرة به، كما أنها لا تكون مجرد إحتمالية بسيطة ومن ناحية أخرى فإن الإبقاء على الاستعداد للمظاهر يشترك فيه العديد من «الصور» و«الاستعارات والتشبيهات» ..إلخ الخاصة باللغة الشعرية (٨٩) وغياب هذه العناصر التى تتكشف فيها أساليب معينة لظهور الموضوعات سوف يؤدى إلى أن يفقد العمل الأدبى قيمته الجمالية ، ويصبح مجرد لغة مجردة ميتة، وهذا يعنى بالنسبة لإنجاردن أن اللغة سوف تسقط موضوعاتها وتظهرها باعتبارها محددة بطريقة مجردة خالصة Purely abstractly detemined وليس بطريقة تخطيطية Schematically وهذا يعنى بعبارة أخرى أن المظاهر التخطيطية للموضوعات هنا لا تكون محددة بطريقة مباشرة، فالنص الأدبى لا يسقط أو يقصد هذه المظاهر بأن يقدم وصفاً لها ، فما يوصف إنما هو الموضوعات المتمثلة لا مظاهرها ، فالمظاهر التخطيطية هنا يجب أن تبقى فى حالة تأهب، وألا تكون مقدمة مباشرة بوصفها إسقاطات أو قصديات معان تصورية ، وإلا فإن المظاهر نفسها هى ما سيكون متمثلا فى هذه الحالة، وعلى هذا النحو، فإن المظاهر التخطيطية

الكائنة فى حالة تأهب يكون لها دورها الجمالى فى العمل الفنى الأدبى، فهى تظهر موضوعاتها المتمثلة المرتبطة بها بطريقة حية من خلال العناصر اللاتصورية في لغة النص الأدبى، ولهذا يرى إنجاردن أن هذا النمط من المظاهر يميز الأعمال الأدبية ذات القيمة الفنية الجمالية، ولا يكون طابعاً تماما لكل الأعمال الأدبية»(٩٠).

والحديث عن اللغة فى النص يشدنا للحديث عن الطبقة السيمانطيقية أى طبقة الصياغات اللغوية وطبقة وحدات المعنى، فإذا كانت المظاهر التخطيطية المناسبة يجب أن تبقى فى حالة إستعداد وتأهب بواسطة العمل الفنى الأدبى وتفرض على القارىء عند القراءة إذن فطبقة الصوت يجب قبل كل شىء أن تحتوى على كلمات لا تكون مشتقة فقط من مفردات اللغة الحية، ولكنها تعرض أيضا فى أصوات كلماتها إماتشابها مع الموضوعات المرتبطة(تعبيرات ، كلمات ، محاكاة الأصوات الطبيعية) أو تضم خصائص تفسيرية، وأخيرا تفصح عن إرتباطات ثابتة مع مظاهر ذات أنواع متعددة بواسطة الاستخدام الثابت فى مواقف الحياة المحددة المتعينة، ولذلك فإن التكوينات الصوتية ذات الرتبة الأعلى والمختارة بعناية مثل التناغمات الكلامية المتعددة والإيقاع.. إلخ، تعمل أيضا فى

نفس الاتجاه واتفاق كل هذه العوامل يستحضر حقيقة أن المظاهر تتشكل بشكل أقل تخطيطاً وأكثر تعيناً مما يكون ممكنا باستخدام كلمات «ماتت» بالفعل(٩١) وبذلك يتم التعين الصحيح للعمل وإدراكه جمالياً بصورة صحيحة، ولتحاشى سوء الفهم يشدد إنجاردن على شيء آخر هو أنه من الخطأ الكامل أن نصدق أن الموضوعات المتمثلة تظهر فى صورة حيوية كاملة عندما توضف المظاهر المنتمية إليها نفسها فى نص العمل الأدبى. وحقيقة فإن الأمور على العكس تماما، فإذا تم وصف المظاهر عندما يكون ما هو متمثل فى العمل ليس هو الموضوع الذى يجب أن يظهر فيها ولكن المظاهر نفسها (والتى تكون ممنوعة بالطبع) والموضوع المتمثل قد يكون إما مختفيا كلية من حيز العمل المعطى أو منتمياً إلى العمل فقط كشىء متمثل بشكل غير مباشر، وعلى أية حال فإنه لا يظهر خلال المظاهر الموصوفة فى العمل، فما يجب أن يوصف أو يتمثل فى العمل هو الموضوعات وتغييراتها «وظهورها الآنى» ومواقعها الموضوعية، أما المظاهر المنتمية إليها وتؤثر فى ظهورها يمكن فقط أن تبقى فى حالة إستعداد بالطريقة المشار إليها فعلا، فإذا قدر لها أن تؤدى وظائفها فى التأثير على مظهر الموضوعات أو إذا قدر لها أن يفصح عنها فقط بطريقة لا تكون

معطاة أثناء القراءة للقارئ بشكل موضوعى ولكنها فقط يتم إكتساب خبرة بها عن طريقة وفى تلك الحالة تؤثر على مظهر الموضوع المرتبط(٩٢).

دور طبقة المظاهر التخطيطية فى بنية العمل الأدبى:

ترتبط طبقة المظاهر التخطيطية بطبقة الموضوعات المتمثلة بطريقة يصعب الفصل بينهما؛ ولذلك فطبقة المظاهر التخطيطية تنير الطريق إلى القارئ لكى يقصد الموضوعات المتمثلة التى تظهر فى العمل الأدبى. ولهذا ـ أيضا ـ فإنها تتيح لطبقة الموضوعات المتمثلة أن تصل إلى تطورها الكامل فى بناء العمل الأدبى وتعينه حيث يتحدد عن طريقها الطريقة التى بها تظهر الموضوعات المتمثلة. ولذلك «فالدور الأساسى الذى تقوم به طبقة المظاهر التخطيطية فى بنية العمل الأدبى هو أن الموضوعات المتمثلة يمكن أن تظهر فى أسلوب محدد مسبقا فقط من خلال هذه المظاهر ولذلك فإن غياب هذه المظاهر من العمل الأدبى سوف يجعل القارئ يقصد هذه الموضوعات بطريقة عمياء، وسوف تكون الموضوعات المتمثلة مجرد تخطيطات تصوريةConceptual ·Schemata تسقطها وحدات المعنى فى العمل الأدبى دون أن يكون لها ذلك الأسلوب الفريد فى الحضور شبه الواقعى، ومع ذلك فإن المظاهر

التخطيطية الكائنة فى حالة تأهب يكون لها ـ بوجه خاص ـ دور أهم في عملية التعيين لأنها تجعل القارئ أكثر ارتباطاً بالعمل الأدبى، حينما لا تتيح له الفرصة فى أن يضفى خبراته الخاصة على النص»(٩٣).

وهناك وظيفة اخرى تقوم بها طبقة المظاهر التخطيطية وهى أنها تساهم بكيفياتها الجمالية الخاصة بها فى الانسجام المتعدد الأصوات للكيفيات الجمالية فى العمل ككل، فمن طبيعة المظاهر التخطيطية أنها تضفى على العمل الأدبى اسلوباً خاصاً مميزاً له، هو الاسلوب الذى به تظهر الموضوعات المتمثلة فى مظاهر ذات كيفيات جمالية زخرفياً، وإنجاردن يبرز ذلك من خلال التشبيه التالى: «إن المصور الفوتوغرافى الموهوب فنيا يختار من بين المظاهر الممكنة لموضوع ما معطى تلك المظاهر التى تحدث تشابهاً قوياً بين الصورة والموضوع المعطى بحيث تكون هذه الصورة صورة حية لها حضورها ولكن هذا المصور الفوتوغرافى الموهوب لا يتوقف عند هذه الحدود، وإنما إلى ما هو ابعد من ذلك، فهو ينظم اللون والضوء والمؤثرات حتى أن كل هذه العناصر تشكل كلاً زخرفياً يكون مبهجا فى ذاته، والمؤلف الموهوب ينجز أيضا هذه المهمة الزخرفية من خلال توزيع المظاهر المشبعة بطريقة

جمالية»(٩٤).

خاتمة لتحليل الطبقات

ينتهى إنجاردن بعد تحليله الدقيق والمسهب لطبقات العمل الأدبى إلى أنها تمتلك بنية معقدة ومتشابكة العناصر رغم أن هذه العناصر لا متجانسة، «فالكلمة تظهر فى صيغة صوتية معينة Word Sound تكون محددة بمعنى الكلمة المقصودة Word Meaning، ومعنى الكلمة ـ بدوره يكون ـ محدداً من جهة معنى الجملة ككل، وهذه المعانى تسقط موضوعات متمثلة فى صياغة تخطيطية تنطوى على فجوات أو مواضع من اللا تحدد، ولكن هذه الصياغة التخطيطية يمكن أن تمتلىء وتتعين على أساس من المظاهر التخطيطية فى العمل الأدبى والتى تكون بمثابة تحديدات مسبقة، ورغم أن المعانى تسقط الموضوعات المتمثلة، فإن تعين الموضوعات المتمثلة بشكل عام يمكن أن يخصب المعنى بشكل خاص عندما تنبثق الكيفية الميتافيزيقية التى تضفى على العمل الأدبى فكرة كلية»(٩٥) ولقد أظهرت هذه السلسلة الطويلة من الاستفسارات البنية الطبقية للعمل الأدبى وذلك فى معالمها الاساسية وفى نفس الوقت فقد طورت ودعمت بشكل أكبر بدقة التأكيدات التى طرحت فى سياق السرد وأوضحت أيضا تنافر الطبقات الفردية

وادوارها ووظائفها التيارية وأخيرا علاقاتها الوثيقة وتعاونها وبهذه الطريقة «قمنا بعمل قطاع عرضى عبر بنية العمل، وهذا القطاع العرضى لا يسمح لنا أن نفهم الطبيعة الإجمالية للعمل الفنى الأدبى ويجب علينا أن نقطعه الآن بقطاع طولى»(٩٦).

ترتيب التسلسل فى العمل الأدبى :

يذهب إنجاردن إلى أننا يجب أن نضع فى إعتبارنا الآن نظام آخر من الإرتباط العضوى فى العمل الأدبى وهو نظام يتم إسناده بواسطة الطبقات ويجب أن يتم ذلك مع البنية المحددة للعمل الأدبى والمتضمنة فيه من «البداية» إلى «النهاية » وحقيقة أن العمل الأدبى له شىء يشبه «البداية والنهاية » يشير إلى تخصيص للبنية حيث أنها ربما تشترك فقط فى ذلك مع العمل الموسيقى وغالبا ما يقول المرء أن كل من العمل الأدبى والموسيقى ينتميان إلى «الفن الإيقاعى» ويعنى ذلك أنهما ممتدان إيقاعياً، ويبدو قبول ذلك فى البداية على أنه خطأ ينبع من إختلاط العمل الأدبى نفسه مع تعيناته والتى تتشكل أثناء القراءة وحقيقة فإنها ليست صدفة أو خصوصية بخطأ بنيتنا النفسية إذا كنا نستطيع فهم الأعمال الأدبية فقط فى عمليات إيقاعية ممتدة وأن تعينات العمل الظاهرة بالتالى تكون ممتدة إيقاعياً، هذه الطريقة لتعين العمل الأدبى يتم املاؤها من

جوهرها الخاص تماما مثلما يتطلب جوهر الرسم أن يتم فهمه فورياً فى نظرة واحدة، أما أن نصل إلى خاتمة مفادها أن العمل الأدبى نفسه ممتد إيقاعياً هو أمر غير مبرر على الإطلاق، فذلك الامتداد الإيقاعى ليس خاصية للعمل الأدبى نفسه ويكون ذلك ظاهرا بحقيقة أنه إذا كان ذلك المفهوم صحيحاً فإن المرء ينبغى عليه أن يقدم إمتدادات إيقاعية مختلفة لنفس العمل ذاته حسب طول القراءة ، وقد تقع الظروف الدالة هنا، وفى روح هذا التفسير يجب أن يعترف المرء بأن بعض أجزاء العمل الأدبى «أسبق» من الأخرى وأن لحظة قراءة الأجزاء «الأخيرة» فإنها تنسحب من الوجود، وبالتالى فإن العمل نفسه ليس تكوينا يتطور ويمتد إيقاعيا على محور «بدايته» و«نهايته» إلا أننا نتكلم بلا سبب عن «البداية » والأجزاء «السابقة» والأخيرة وهذه البداية والنهاية بمعنى إيقاعى وهنا يتساءل إنجاردن من أى منطلق نفهم ونبدأ؟!(٩٧).

للإجابة على هذا التساؤل يذهب إلى أننا نواجه تركيباً مميزاً للعمل وهو تركيب ضارب بجذوره فى ترتيب أجزاء العمل والتى يسميها «ترتيب التسلسل» ولكى نظهر أهمية هذا الترتيب دعونا «نحاول عقلياً أن نعكس أو نزيل ترتيب أجزاء العمل، دعونا نحاول أن نقرأ رواية مثل «بادنبروكس» Buddenbrooks

مثلا للخلف backwards يمكن أن يتم ذلك بعدة طرق وبعكس ترتيب الجمل فقط مع قراءة كل جملة للأمام forward أو مع قلب تسلسل الكلمات فورياً أو أخيراً مع قلب الثانية والأولى فقط.. إلخ دعونا نفعل ذلك بشكل ثابت من النهاية End إلى البداية begining ونفكر ليس فى مسار القراءة المتعينة ولكن فيما يتشكل بواسطة هذه القراءة العكسية ومقارنة بالعمل الأصلى فإننا فى كل حالة من تلك الحالات نستنبط تكوينات جديدة تختلف عن العمل الأصلى بدرجات متفاوتة حسب نوع القلب أو التغيير. وفى عمل يقرأ بهذه الطريقة فإن كل الكلمات دون إستثناء تظهر وكأنها تقرأ للأمام وعموماً فقد غير هذا القلب إن لم يكن كل شىء فقد كان بمعدل كبير لدرجة أن المسألة لم تعد التساؤل حول ما إذا كنا مازلنا نتعامل مع «نفس» العمل، ولكن ما إذا كانت التكوينات التى استنبطناها ما زالت عملا أدبيا أصلا»(٩٨).

هذا القلب له تأثيره السلبى على العمل الأدبى ككل وإن ظهر تأثيره واضحاً على طبقة الصياغات الصوتية بشكل أعمق فالعمل الأدبى قد تم تدميره بهذا القلب العنيف لترتيب الكلمات وظهرت تركيبات صوتية جديدة تماماً. والتدمير اللاحق أو على الأقل التغيير لكل الوظائف التى تؤديها الطبقة الصوتية للعمل

والتى لها أهمية حاسمة لكل من تركيب معانى الجمل والاحتفاظ بالمظاهر فى حالة إستعداد، وقد يحدث أن جملة ما تقرأ بترتيب معكوس لا تعود جملة على الإطلاق وإنه يمكننا فقط أن نفهم تيار الكلمات كجملة مفيدة إذا قمنا بإعادة الترتيب الأصلى عقليا. ويعطى إنجاردن مثلا لهذا التغير هو : «طاولة أل على موضوع كتاب ال » والجملة الأصلية هى «الكتاب موضوع على الطاولة» وحقيقة فهناك العديد من القواعد النحوية المسماة بترتيب الكلمات تكون إلى درجة عالية تصادفية وقابلة للاقتفاء، مع العديد من الغرائب اللامنطقية وتعاطف الشعوب والأجناس ولكن مازال هناك لب لاحتياجها فأحيانا ما تؤدى الإزالة الكاملة إلى مجرد تغير فى المعنى مثل (الأب ضرب الابن والابن ضرب الأب) ولكن الكثير من الأحيان تؤدى إلى تدمير شامل(كما فى المثال الأول) فإذا تغيرت الجمل عن طريق القلب إلى كلمات غير مرتبطة ببعضها البعض فإنها لا يمكن أن تطور علاقة ارتباطية قصدية للجملة، وعندئذ تكون طبقة الموضوع فى العمل غائبة هى أيضا، أو على الأقل لا تكون عالماً متمثلاً متحداً، وإذا استطعنا الاحتفاظ ببعض المظاهر فى حالة إستعداد بواسطة الكلمات الفردية فإنها ستكون متداخلة بلا تمييز. ويعد مثل هذا القلب لن يتبقى من العمل الأدبى ككل

سوى حفنة من الكلمات(٩٩).

وعموما فإن إنجاردن يؤكد أننا إذا لم نقتنع إلى درجة كافية بأن كل عمل أدبي يمتلك ترتيباً متسلسلاً لأجزائه وبشكل خاص الجملة، وإذا لم تقنعنا التحليلات السابقة للجملة بأهمية ترتيب التسلسل الحادث فيها، فيمكن أن تقنعنا الدراما الفنية - على سبيل المثال - بهذا ففي الدراما مثلا لو عمدنا إلى قلب ترتيب الفصول أو خلط المشاهد الفردية لكي نقلب الدراما إلى مسرحية هزلية ذات مواقف منفصلة فقد تدمرت وحدتها بما يدل بالطبع على أننا لا نعيد تشكيل الترتيب الأصلي عقلياً، وفي دراما مبنية جيداً يعد كل مشهد بواسطة السابقين له، فهو ينساب من المشاهد السابقة كنتيجة لها ويفترضها مسبقا، وينطبق ذلك ليس فقط على الأحداث الخارجية والتي تشترك فيها الأشياء والأشخاص الممثلين، ولكن أيضا على الأحداث الداخلية، ونقل مواضع الفصول والمشاهد الفردية يجب بالتالي أن تكون له نتيجة أن المواقف المحددة المتشكلة بواسطة محتوى معنى الجمل المرتبطة والأشخاص المشتركين فيها يذرون في الهواء، ويتسبب نقل المواضع إما في تحديد مختلف لها (مع وضع هذه اللحظات التي تكون محددة سلفاً لموقف ما وتغيب الآن في الاعتبار) أو جعل الموقف المعطى مستحيلا

فالموضوعات المتمثلة تشتق محتواها فقط من بنية باقى طبقات العمل والتى تلعب فيها وحدات المعنى دورا ذا دلالة وكنتيجة لنقل المواضع فإذا فقدت الجمل المتصلة فى مرحلة محددة من العمل أو إذا تدفقت بعد جملة ما فإن الموضوع المرتبط لا يمكن أن يتشكل كلية فهو يشبه الجذع الذى يكون إستكماله مستحيلا طالما أن القارىء لا يتعدى ما هو معطى له فى النص، وبالطبع ففى عمل فنى أدبى غالبا ما نجد أنفسنا فى تيار من التخيل الحر ولكن هذه الحرية لا تكون محدودة، وهناك دائما حد لا تستطيع بعده المستحيلات الممكنة فى العمل الفنى الأدبى أن تقدم التأثير المرغوب، ففى هذه الحالة قد يمثل الكل - إذا كان مازال هناك كل - مجموعة من الحقائق غير المحتملة عديمة المعنى والحس والمجمعة مع بعضها، فقد يصبح العمل مجرد حزمة مفككة ولا يعود عملاً فنياً(١٠٠) وقد يستطيع المرء أن يتكلم بنفس الطريقة عن باقى طبقات العمل الأدبى، وكنتيجة لهذه التحولات فى الجملة إذا كانت مثل هذه التغيرات المكثفة ستظهر فى الطبقات الفردية فإن التناغم الصوتى للحظات القيمة النوعية والقائمة عليها قد تكون تبدلت تماماً إن لم تكن قد دمرت،

هوامش الفصل الثاني:

(١) نبيلة ابراهيم: القارىء في النص، دراسة منشورة بمجلة فصول ، المجلد الخامس، العدد الأول، ١٩٨٤ ص ١٠٦.

(٢) لاسل إبركرومبي: قواعد النقد الأدبي، ترجمة محمد عوض محمد، دار الشئون الثقافية العامة، ط ٢ بغداد ١٩٨٦، ص ١٨١.

(٣) رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة ص ١٨٤.

(٤) والتر ج. أونج: الشفاهة والكتابية،، ترجمة حسن البنا عز الدين، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٨٢، الكويت، ١٩٩٤، ص ص٢٨٢ ـ ٢٨٣.

(٥) وليم راي: المرجع المذكور ص ١٨.

(٦) نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، القاهرة ١٩٩١ ص ١٧.

(7) Ingarden . R : The Literary Work of Art, pp 9-10.

(8) Ibid : pp. 11-12.

(٩) سعيد توفيق : المرجع المذكور ، ص ٤٠٤.

(10)Ingarden R : The Literary Work of Art, pp. 10 - 11.

(11)Ibid: pp. 11 - 12.

(١٢) سعيد توفيق: المرجع المذكور ، ص ٤٠٤.

(13) Ingarden . R : The Literary Work of Art. p. 12

(14)Ibid: pp. 13 - 14.

(15)Loc. Cit.

(١٦) سعيد توفيق: المرجع المذكور ، ص ٤٠٥.

(17)Ingarden R : The Literary Work of Art, pp. 14 - 15.

(١٨) وليم راى: المرجع المذكور : ص ٣٧.

(19)Ingarden , R : The Literary Work of Art, pp. 15 - 16.

(٢٠) فؤاد المرعى: فى العلاقة بين المبدع والنص والمتلقى ، دراسة منشورة بمجلة عالم الفكر، المجلد ٢٣ العددان (١، ٢) الكويت، ١٩٩٤، ص ٣٥٨.

(٢١) سعيد توفيق: المرجع المذكور، ص ٤٠٦.

(22) Ingarden . R : The Literary Work of Art. p19.

(23) A. T. Tymieniecka: Beyond Ingarden's Idealism Realism Controversy with Husserl.., in Analetca Husserliana Vol. IV (ingardeniene)p. 310.

(24) Ingarden . R. : The Literary Work of Art., p. 29.

(25)Ibid: p. 30.

(26)Loc. Cit

(27)Ibid: p. 31.

(28)Ibid: p. 30.

(29)Loc. Cit.

(٣٠)سعيد توفيق: المرجع المذكور، ص ٤١١.

(31)Ingarden, R : The Literary Work of Art, p. 29.

(٣٢) وليم راى: المرجع المذكور، ص ٣٧.

(33)Ingarden , R : The Literary Work of Art, p. 34.

(٣٤) سعيد توفيق: المرجع المذكور ، ص ٤١١

(35)Ingarden , R : The Literary Work of Art, p. 35.

(٣٦) سعيد توفيق: المرجع المذكور ، ص ٤١٢.

(37)Ingarden , R : The Literary Work of Art, p. 37.

(38)Ibid : p. 43.

(٣٩)سعيد توفيق المرجع المذكور، ص ص ٤١٢ - ٤١٣ .

(40)Ingarden , R : The Literary Work of Art, p. 44.

(41) Ibid : p. 46.

(٤٢) سعيد توفيق: المرجع المذكور، ص ٤١٣

(43)Ingarden , R :The Literary Work of Art, pp.48-49.

(44)Ibid : p. 50.

(45)Ibid : 53.

(46)Ibid : p. 56.

(٤٧)سعيد توفيق : المرجع المذكور ، ص ٤١٤.

(48)Ingarden , R : The Literary Work of Art., p. 58.

(49) Ibid : p. 56.

(٥٠) سعيد توفيق: المرجع المذكور ، ص ٤١٥.

(51) Ingarden . R : The Literary Work of Art., p:61.

(٥٢)سعيد توفيق: المرجع المكور، نفس الموضع السابق.

(53) Ingarden . R : The Literary Work of Art., p:72.

(54) Ibid : p. 85.

(٥٥) سعيد توفيق: المرجع المذكور، ص ٤١٦.

(56)Ingarden , R : The Literary Work of Art., p. 186.

(57) Ibid : 188.

(٥٨) سعيد توفيق : المرجع المذكور ، ص ٤١٧.

(٥٩)السابق : ص ٤١٨.

(60)Ingarden , R : The Literary Work of Art, p. 217.

(٦١) سعيد توفيق: المرجع المذكور ، ص ٤٢٢.

(62) Ingarden , R : The Literary Work of Art, p. 218.

(63)Husserl : Ideas: General Introduction to Pure Phenomenology, trans. W. R. Boyce Gibson (New York: Macmillan, 1931), p. 101.

(64)Ingarden , R : The Literary Work of Art, pp. 219-220.

(65)Ibid : pp. 222 - 223.

(66)Ibid : p. 224.

(67)Ibid : p. 225.

(68)Loc. Cit.

(69)Ibid : p. 227.

(70)Husserl, E. : Logical Investigation, Trans. J. N. Findlay, (Routedge and Kegan Paul, 1970) Vol II, Sixth Investigation.

(٧١) سعيد توفيق : المرجع المذكور ، ص ص ٤٢٣ ـ ٤٢٤.

(72)Husserl,E: "The Phenomenology of Internal Time - Conscioniousness", Trans., James S. Churchill,

Bloomington: Indiana University Press, 1964, p. IX.

(73)Ingarden, R : The Literary Work of Art, pp. 233 - 234.

(٧٤) سعيد توفيق: المرجع المذكور ، ص ٤٢٥.

(75)Ingarden, R : The Literary Work of Art, p. 243.

(٧٦) سعيد توفيق: المرجع المذكور ، ص ٤٢٦.

(77)Ingarden, R : The Literary Work of Art, p. 243.

(78)Ibid : p. 244.

(79)Ibid : p. 251.

(80)Ibid : pp. 288- 289.

(81)Ibid : p. 290.

(82) Loc. Cit.

(83)Ibid : p. 246.

(٨٤) سعيد توفيق : المرجع المذكور ، ص ٤٢٨.

(85)Ingarden, R : The Literary Work of Art, p. 262.

(٨٦) سعيد توفيق: ألمرجع المذكور ، نفس الموضع السابق.

(87)IEngarden, R : The Literary Work of Art, p. 265.

(88)Loc. Cit..

(89)Ibid : p. 266.

(٩٠) سعيد توفيق: المرجع المذكور ، ص ٤٣٠.

(91)Ingarden, R : The Literary Work of Art, p. 267.

(92) Loc. Cit.

(٩٣) سعيد توفيق: المرجع المذكور ، ص ٤٣٠.

(94)Ingarden, . : The Literary Work of Art, p. 284.

(٩٥) سعيد توفيق: المرجع المذكور ، ص ٤٣٢.

(96)Ingarden, R : The Literary Work of Art, p. 304.

(97)Ibid : p. 305.

(98)Ibid : pp. 306- 307.

(99)Loc. Cit.

(100)Ibid : p. 308.

الفصل الثالث
الخبرة بالعمل الفنى الأدبى

١ـ فهم وادراك العلامات المكتوبة والأصوات الشفاهية

٢ـ فهم المعانى الشفاهية ومعانى الجمل

٣ـ تعين الموضوعات المتمثلة

٤ـ تعين المظاهر التخطيطية

٥ـ دمج طبقات العمل الأدبى فى كل واحد وإدراك فكرته.

يؤكد إيزر Iser وهو أحد المهتمين بمتابعة المشروع الجمالى عند إنجاردن «أن كل نص أدبى له منحيان، المنحى الأول هو المنحى الفنى أو الجمالى الذى ينصب على العمل، أما المنحى الثانى فهو منحى التحقق أو الخبرة الذى تتم بواسطته عملية التلقى»(١) ويتعلق بهذا التفسير الطبقى سؤالين ـ شعر إنجاردن بضرورة الإجابة عنهما ـ أساسيين عن العمل الفنى الأدبى وكيفية قراءته والخبرة به.

السؤال الأول: كيف يتركب ويوجد العمل الفنى الأدبى كموضوع للإدراك؟

السؤال الثانى: ما هى العملية أو العمليات المؤدية إلى إدراك العمل الفنى الأدبى والخبرة به والطرق الممكنة لإدراكه والنتائج التى يمكن أن نتوقعها من هذا الإدراك(٢).

والسؤال الأول أجاب عنه إنجاردن فى كتابه «العمل الفنى الأدبى» وذلك عن طريق تحليل بنية العمل الفنى الأدبى وإدراك ماهيته، أما فيما يتعلق بالعمليات المعرفية التى تتم عن طريقها معرفة العمل الفنى الأدبى فهذا هو ما يتعرض له إنجاردن بالشرح والتحليل فى كتابه «المعرفة بالعمل الفني الأدبى» وإذا كنا فى الفصل السابق قد ناقشنا البنية الطبقية للعمل الفنى

الأدبى فإننا فى هذا الفصل سنتوقف عند العمليات المعرفية التى يتم عن طريقها تلقى النص. وحقيقة فدراسة الطرق المتعددة التى من خلالها نستطيع إكتساب معرفة فعالة بالعمل الأدبى والعمل الفنى الأدبى بشكل خاص هى جزء من ميدان متسع من الإستمولوجيا، «ويتعامل مع مجموعات خاصة من المشكلات شديدة الأهمية، فمن ناحية يكون حل هذه المشكلات هاماً جداً لوضع الأساس الإبستمولوجى للدراسات الأدبية، وبطريقة مختلفة لنظرية العلوم بشكل عام، ومن ناحية أخرى فإنه يشكل الأساس لأحد الأبعاد الرئيسية فى علم الجمال والذى يتم عن طريقه تأسيس إحتمالية الإدراك الموضوعى للقيم الفنية والجمالية فى العمل الفنى الأدبى»(٣).

. ويؤكد إنجاردن أن العمل الهام الوحيد الذى إرتبط موضوعياً بجزء كبير من المشكلات التى تعرض لها أثناء بحثه فى الأسس المعرفية للعمل الفنى الأدبى هو كتاب إميل شتايجر "Die Kunst Der Interpretation" Emil Staiger كما يؤكد أيضا أن المناقشات التى إحتدمت فى فرنسا - فى النصف الأول من هذا القرن - حول النقد الحديث New Crticism تمر مرور الكرام على مشكلات كيفية إدراك العمل الفنى الأدبى، وفهم الأعمال الأدبية وتتعامل مع التعيينات

المختلفة له تحت تأثير واضح من الشكلانية الروسية(٤) وإنجاردن فى الطبعة البولندية التى قدمها من هذا الكتاب عام 1936 تعرض بالشرح والتحليل للعمليات المعرفية التي يتم عن طريقها إدراك العمل الفنى الأدبى وما تفضى إليه ولكنه أحس رغم كل هذا «أن أحدا لم يلتفت إلى الجهد الذى بذله سواء فى ألمانيا أو فى كافة دول أوروبا الغربية»(٥) ولذلك لا توجد دراسة مرضية للمشكلات الخاصة بإدراك العمل الفنى الأدبى بإستثناء دراسة شتايجر التى أشار إليها إنجاردن(*).

بداية يذهب إنجاردن - كما أوضحنا سابقا - إلى أن السؤال الأساسى الذى حاول الإجابة عنه هو «كيف ندرك العمل الأدبى المكتمل والموضوع في شكل مكتوب أو أى شكل آخر كان يسجل على شريط تسجيل مثلا» (٦) وإدراك العمل الأدبى لا يتم إلا من خلال مجموعة الاراء «المبرمجة التي يقدمها العمل الأدبى نفسه(٧) ولكن كيف يحدث هذا الإدراك»؟!

يحدث الإدراك - كما يعتقد إنجاردن - بعدة طرق تؤدى إلى عدة نتائج هذا من ناحية ومن ناحية ثانية أن نوعية قراءة العمل - سواء كانت سلبية أو إيجابية كما سنرى - تلعب دوراً أساسياً

(*) ولعل هذا هو ما دفع إنجاردن - وخاصة بعد قراءته لأحدث الإصدارات الأوروبية والتى تتعلق بعلم الجمال الأدبى ونظرية الأدب - إلى ترجمة كتابه المعرفة بالعمل الفنى الأدبى من البولندية إلى الألمانية ليكون متاحا للقراء والنقاد وكذلك للمهتمين بعلم الجمال ونظرية الأدب.

فى تحديد كيفية حدوث الإدراك ، فإستخدام كلمة إدراك يمكن أن تعنى الرغبة فى التحسين ، وقد تؤخذ لحظياً بمعنى غامض وواسع بداية بخبرة التلقي المجهولة والتى نصبح فيها كمستهلكين للأدب على وعى بالعمل المطروح، ويجب أن نعرفه إلى حد ما وبالتالى قد نرتبط به إنفعالياً بطريقة ما، كل هذا يؤدى بنا إلى إكتساب معرفة فعالة بالعمل، ولكن كل هذه المواقف المتضاربة تؤدى إلى نوع من المعرفة سواء أكان قصة مثل «بادنبرك» Buddenbrooks لتوماس مان Thomas Man أو مسرحية روزميرشولم Rosmersholmلإبسن Ebsen ولكننا - أيضا - لم نهمل باقى الأعمال المكتوبة لتحقيقات الجرائد أو المقالات والأعمال العلمية Scientific Worksوعلى العكس فأحد الأمور التى نهتم بها هو أن نصبح على وعى بكيفية «فهم» Understand الأعمال العلمية، وكيف نفرق إدراكياً الأعمال نفسها وبالتالى فيجب أن يعنى الإدراك نوع من التعامل مع الأعمال الأدبية والتى تتضم إدراكاً للعمل، ولا تفضل بالضرورة العوامل الإنفعالية. وما يؤكد عليه إنجاردن في النهاية هو «أن التآلف مع عمل ما مثل إدراكه يمكن أن يحدث بعدة طرق حسب نوع العمل وشخصيته»(٨) وهدف إنجاردن هو الوصول إلى أن «كل إدراك للعمل الأدبى له نوعية

من العمليات التى لا تتغير أبدا، بالنسبة للمتلقى الذى إعتاد قراءة الأعمال الأدبية وأصبحت له خبرة فعالة بعملية القراءة فعملية الإدراك تتبع مجرى يتميز بعدم تغييره فى كل هذه الحالات شريطة ألا يتم قطعه بأية ظروف خارجية طارئة»(٩).

والقارىء الذى يحقق بعناية المواضع فى صورة صحيحة لوجودها الملموس قد يحصل فى ظروف معينة على تجربة جمالية؛ ويرى إنجاردن أن «هذه التجربة لا تختلف كثيراً عن التجارب الناتجة من الوسائل الفنية الأخرى، فهى تنطوى على عدد من الأوجه التى يحس فيها القارىء بإستجابات إنفعالية متعاقبة؛ وتمر بموقف جمالى محدد ويكون كياناً موحداً منسجماً أو موضوعاً جمالياً من صفات العمل الجمالية وأخيراً يشاهد ويقر قيمة العمل الجمالية»(١٠) ولهذا فهو يرى أننا عندما نصف العمليات الإدراكية المتداخلة فى قراءة نص ما فى سريانها وشخصيتها المميزة ونحكم على ما إذا كانت فعالة إيجابياً - أى ما إذا كانت تؤدى إلى معرفة موضوعية بالعمل الأدبى - فإننا لا نفترض مسبقاً مصداقية نتائج القراءة أو فعالية الإدراك المتضمنة فيها، ويجب أن نميز هنا بين عمليتين مختلفتين هما:

أولا : قراءة عمل أدبى محدد قراءة فردية شخصية والخبرة

التى تحدث أثناء تلك القراءة.

ثانيا: الموقف الإدراكى الذى يؤدى إلى إدراك البنية الجوهرية للعمل الفنى الأدبى.

وهاتان الحالتان المختلفتين للإدراك تؤديان إلى نوعين مختلفين تماماً من المعرفة «فالأول يتم إنجازه فى قراءة فردية لعمل فردى، وهو نوع محدد من الخبرة التى تؤسس فيها واقعية هذا العمل وتفاصيله ، والثانية لا يتم إنجازها فى أى قراءة ولا تعطى لنا أية خبرة عن التشكيل النوعى لعمل ما»(١١).

ولتعيين العمل الأدبى تعييناً صحيحاً يذكر إنجاردن مجموعة من التأكيدات الأساسية حول البنية الجوهرية للعمل الفنى الأدبى كأداة توجيهية تسمح لنا بتوجيه إهتمامنا لعملية الوعى ذاتها هذه التأكيدات هى .

١ـ العمل الأدبى هو تكوين متعدد الطبقات فهو يحتوى على :

أ ـ طبقة الصيغات الصوتية

ب ـ طبقة وحدات المعنى

جـ ـ طبقة الموضوعات المتمثلة

د ـ طبقة المظاهر التخطيطية

٢ـ هناك وحدة عضوية تجمع كل هذه الطبقات وتعطى فى النهاية وحدة شكلية للعمل ككل.

٣ـ يتميز العمل الفنى الأدبى بتسلسل مرتب لأجزاءه التى تتكون من جمل وعبارات وفصول. إلخ، وبالتالى فإن العمل يكتسب «إمتدادا» شبه إيقاعى من البداية إلى النهاية، إلى جانب بعض الخصائص المعينة للتأليف والتى تنبع من هذا الإمتداد مثل التصاعد الديناميكى لأحداث العمل، وللعمل الأدبى بعدان الأول هو البعد العرضى الذى تمتد فيه الطبقات الأربعة وتتمدد والثانى هو البعد الطولى، الذى تتابع فيه الأجزاء تلو بعضها.

٤ـ على العكس من الغالبية العظمى من جمل وأحكام العمل العلمى، أى النظرية العلمية والتى هى أحكام أصيلة فإن الجمل البلاغية فى العمل الفنى الأدبى ليست أحكاماً أصيلة ولكنها مجرد أشباه أحكام وظيفتها تكوين ما يمنح الموضوعات المتمثلة فيها مظهراً واقعياً دون صبغها بواقعيات أصيلة، ووجود أشباه الاحكام فى العمل الفنى الأدبى يعد سمة واحدة فقط تميزه عن الاعمال العلمية، أما السمات الأخرى المميزة والمرتبطة بهذه السمة فهى تحديداً:

٥ـ إذا كان العمل الأدبى عملاً فنياً حاملاً لقيم إيجابية فإن كل طبقاته تحتوى على خصائص قيمية خاصة ذات نوعين: خصائص ذات قيم فنية وأخرى ذات قيم جمالية والأخيرة تظهر فى العمل الأدبى نفسه وتمنحه تناغماً صوتياً مميزاً، تؤدى إلى

ظهور الخصائص الجمالية التى تحدد نوعية القيمة المشكلة فى العمل، وحتى فى العمل العلمي يمكن أن تظهر الخصائص الفنية الأدبية التى تحدد خصائص معينة ذات قيمة جمالية وعموما ففى العمل العلمى توجد فقط، ولكنها مجرد صبغة خارجية ذات صلة قليلة أو لا صلة لها أصلاً بالوظيفة الأساسية للعمل ولا يمكن في حد ذاتها أن تجعله عملاً فنياً.

٦ـ العمل الفنى الأدبى(مثل أى عمل أدبى آخر)(*)يجب أن يتميز عن تعيناته المختلفة التى تظهر من القراءات الفردية للعمل.

٧ـ وعلى العكس من التعينات فإن العمل الأدبى نفسه تكوين تخطيطي أى أن العديد من طبقاته وخاصة طبقة الموضوعات المتمثلة، وطبقة المظاهر التخطيطية تضم أماكن من عدم التحديد وهذه تملأ جزئياً فى التعينات، وتعين العمل الأدبى لا يزال بالتالى تخطيطاً ولكن بشكل أقل من العمل نفسه.

٨ـ مواضع عدم التحديد الموجودة فى النص الأدبى «تملأ»

(*) لابد وأن نشير إلى أن إنجاردن يميز بين العمل الأدبى والعمل الفنى الأدبى، ففى حين يعتقد البعض أن الأعمال الأدبية (مثل الشعر والقصة والرواية والعمل المسرحى المكتوب) ليست لها صلة حقيقية بالفن، يعتقد إنجاردن عكس ذلك تماما، ويؤكد أن الأعمال الأدبية هى أعمال فنية فى المقام الأول، ولذلك يؤكد دائما على عبارة العمل الفنى الأدبى وهو حريص كذلك على إستخدامها فى كل كتاباته وحتى فى إختيارها لعناوين كتبه العمل الفنى الأدبى، والمعرفة بالعمل الفنى الأدبى.

فى التعينات الفردية للعمل حسب تلقى القارىء له، وهذا الملأ لا يتحدد بشكل كامل بالعمل نفسه وبالتالى تنتج تعينات مختلفة مستمدة من عملية القراءة نفسها وإختلاف القراء فيما بينهم .

٩ـ العمل الأدبى ـ بالتالى ـ هو تكوين قصدى نقى يمتك مصدر وجوده فى الأفعال الإبداعية لوعى مؤلفه وأساسه المادى فى النص المكتوب، أو من خلال أدوات مادية أخرى لإعادات الإنتاج الممكنة (كشرائط التسجيل مثلا) (١٢).

وتلك النقاط التسع تعد ملخصاً أساسياً لأبحاث إنجاردن الأنطولوجية فى بنية العمل الفنى الأدبى وهى كذلك إفتراضات أساسية ترشد تحليله الإدراكى، وقد أضاف إليها بعد ذلك عدة ظروف محددة هى :

١ـ يجب أن ينتهى العمل ويقدم فى شكل ثابت.

٢ـ يجب أن يكن بلغة يعرفها القارىء جيدا .

٣ـ يجب إفتراض قراءته فى موقف منعزل وفى جلسة واحدة(١٣) وذلك لأن معنى النص «يعتمد على قراءته قراءة محايثة وفي ظل ظروف خاصة يؤهل بها القارىء نفسه لعملية التلقى»(١٤).

وقبل مناقشة الشق الثانى فى أبحاث إنجاردن الجمالية

والذى يتعلق بعملية القراءة والخبرة التى تحدث أثناءها، يؤكد إنجاردن على أن الظروف التى تحدث فى ظلها العمليات الفعلية لقراءة أو سمـاع الأعمال الفنية الأدبية معقدة ومتنوعة للغاية وبالتالى فمن الصعب وضعها كلها فى الإعتبار عند النظر الدقيق وكيفية الوصول إلى إدراك العمل، والتقييم الصحيح للدور الذى تلعبه فى إكتساب المعرفة به، ومن ثم فمن الأفضل تبسيط هذه الظروف وجعل البحث أسهل بتحديد وتضييق موضوعه يقول إنجاردن «إننى أنوى معالجة إدراك العمل الأدبى المكتمل والمقدم للقارىء بلغة متمكن منها وحاضرة فى ذهنه ولكى يتم ذلك لابد أن يطرح العمل فى صورته النهائية وبمجرد أن ينتهى المؤلف منه، وأن تكون لغة النص هى لغة القارىء الأصلية»(١٥).

وعلي الرغم من إدراك إنجاردن لصعوبة تحقق الشرط الاخير الذى وضعه والمتعلق بلغة القارىء الأصلية - والذى يفترض تمكن كل منا من لغته الأصلية - وذلك لأن كل منا يظهر قصوراً كثيراً أو قليلاً فى قدرته على استخدام لغته الأصلية بشكل صحيح، إلا أنه أدرك كذلك أن الأمر ليس صعباً ، فبمجرد أن نتمكن من لغتنا ونستطيع التفكير والحديث بها دون تردد فإنه يمكننا أن نعمق معرفتنا بها حتى يمكننا قراءة الأعمال الأدبية

بطلاقة ودون تردد، ويهدف إنجاردن من وراء ذلك اعداد القارىء وتهيئته لعملية القراءة تهيئة صحيحة، وبالإضافة إلى ذلك فإنه «استبعد التأثيرات الخارجية على فهم العمل المدرك خلال القراءة وذلك لأن الدور الذى تلعبه فى مجهود الفهم الصحيح والكافى للعمل من الصعب الحكم عليه»(١٦). وهوهنا يتحاشى أى قطع فى عملية التآلف مع العمل(*) ويستبعد التأثير الخارجى على عملية إكتساب المعرفة، وليتحاشى أيضا التعقيدات النابعة من حقيقة أن كل حديث جانبى مع قارىء آخر عن العمل يتم فقط بإدراك عمل أدبى جديد (غير مكتوب) - أي من حديث شخص لآخر - وفهم هذا الحديث يقدم لنا نفس مشكلة فهم العمل الذى نقرأه فيما عدا أنه عند سماع حديث لشخص آخر، فإن عمليتين مختلفتين أساساً - هما العمل الفنى وحديث الشخص الآخر - يتداخلان ويعدلان لبعضهما البعض ويجب أن يفهمهما القارىء فى وحدة عرضية غير منفصلة (حتى أن العمل لا يعود معروفاً بنقائه) ويفقد سمة أساسية فيه، وذلك لعدة أسباب أهمها أن حديث الشخص الاخر يقطع عملية التركيز التى تتم أثنـــاء القراءة، وبالتالى تفقد عمليـــة التعيين

(*) وذلك على الرغم من إفتراضه وجود بعض الأعمال الأدبية المتعددة الأجزاء ، والتى يصعب قراءتها فى جلسة واحدة دون قطع، إلا أنه استبعد فى هذا السياق الحديث عن هذه الأعمال.

قداستها وهنا يؤكد إنجاردن على ضرورة إخلاص القارىء للعمل وذلك بوضع نفسه فى ظروف تؤهله لتعيين العمل وإستبعاد كل ما يعوقه فى تحقيق هذه المهمة وبعد تحديده للظروف التى تعوق عملية التعيين، يضع تأكيدين أساسيين حول إدراك العمل الفنى الأدبى هما :

أولا : إن الإدراك يتألف من عدة عمليات متنافرة نغميا ولكنها وثيقة الصلة ببعضها البعض.

ثانيا: أنه يتم فى عملية إيقاعية(١٧)

وهاتان الحقيقتان الجوهريتان مرتبطتان مع الشخصية الأساسية للعمل الفنى الأدبى، ولكنهما يحتاجان لمزيد من التأكيد وذلك لن يتم إلا بمناقشة العمليات المعرفية التى تتم أثنائها القراءة وهذه العمليات هى :

ا- فهم وإدراك العلامات المكتوبة والأصوات الشفاهية:

تحت هذا العنوان يتساءل إنجاردن ما الذى يحدث عندما نجهز أنفسنا للقراءة؟ وكيف يتم إدراك وتعين العمل الفنى الأدبى؟! وما هى الخبرات المعرفية التى تتم أثناء عملية القراءة؟! وفى سياق إجابته على هذه الأسئلة ذهب إلى أنه فى بداية قراءتنا نجد أنفسنا مواجهين بكتاب مجلد فى العالم الواقعى يتكون من مجموعة من الصفحات مغطاة بعلامات

مكتوبة أو مطبوعة، وبالتالى فأول شىء يتكون لدينا خبرة به هو الإدراك البصرى لتلك العلامات، وعموما «فبمجرد أن نرى علامات مطبوعة وليست رسوما تؤدى شيئا أكثر من مجرد الإدراك البصرى أو بالأحرى شيئا أكثر إختلافاً فى الإدراك الذى يحدث أثناء القراءة ، فإننا لا نستحضر السمات المتفرة والفردية، ولكننا بدلا من ذلك نستحضر الشكل المادى للحروف كما تتخذ بقوانين اللغة المكتوبة أو فى حالة القراءة الشفاهية»(١٨) وبالطبع فإن السمات الفردية لا تختفى كليا من وعى القارىء فإدراك الشكل المطابق للعلامات الشفاهية ليس إدراكاً لسلسلة ما، إننانرى مثلا كيف أن حرفاً واحداً يتكرر فى سلسلة من العلامات الشفاهية، ولكن السمات الفردية هنا تصنف فقط تحت مظهر شكلها المطابق وتتقلص خاصية فرديته ما لم تصبح مهمة لسبب ما، ولكنها لا تختفى كلية من الوعى.

وفى القراءة السريعة لا ندرك «الحروف» نفسها رغم أنها لا تختفى من وعينا، إننا نقرأ (كلمات كاملة) وبالتالى فمن السهل إكتشاف النسقية، كذلك توجد تفاصيل أخرى حول الورقة المطبوعة والتى لا يمكن أن لا يدركها المرء كلية، ولكنه كذلك لا يلتفت إليها وحدها، وإذا إلتفتنا إليها سيؤدى ذلك إلى تشتيت القراءة لأن تركيزنا الأساسى فى القراءة البصرية موجه إلى

إدراك الأشكال الشفاهية «ويحدث نفس الشيء فى سماع حديث ما أو عمل أدبى يقرأ من قبل أحد الأشخاص . فإننا لا نلتفت إلى تفاصيل الصوت المتعين ولكن إلى الأصوات الشفاهية كأشكال مطابقة، وإذا لم ننجح لسبب ما فى إدراك هذه الأشكال رغم أن صوت المتحدث عال بما يكفى فإننا غالبا ما نقول أننا لم نسمع المتكلم وبالتالى لم نفهمه»(١٩) وهكذا فإن أول العمليات الأساسية لقراءة عمل أدبى ليست مجرد الإدراك البصرى الحسى البسيط ولكنها تتعدى ذلك بتركيز الإنتباه على السمات المطابقة فى الشكل المادى أو الصوتى للكلمة.

وهناك طريقة أخرى تتعدى فيها العملية الأساسية للقراءة مجرد الرؤية البصرية البسيطة، هذه الطريقة هى أولا : إعتبار الكتابة (الطباعة) تعبيراً، أى حاملة للمعنى، ثانيا: إدراك الصوت الشفهى فورياً فى إتساقه مع العلامة المكتوبة، وحتى عندما نقرأ بشكل صامت فإن إدراكنا لا يقتصر على مجرد رؤية الشكل المرسوم كما فى حالة قراءة شخص ما للحروف الصينية وهو لا يعرف اللغة الصينية، أو عند رؤية رسوم(أرابيسك) مثلا دون التفكير فى ذلك قد يكون رسالة مكتوبة، والقارىء العادى الذى يعرف الشكل الصوتى للغة جيداً

سوف يدمج القراءة الصامتة مع سماع الأصوات الشفاهية بطريقة تخيلية، دون إعارة أى انتباه لهذا الإمتزاج، وإضافة إلى ذلك فإن الإدراك السمعى لصوت الكلمات يرتبط بشدة بالإدراك البصرى لها حين كتابتها أو حتى قراءتها، حتى أن الروابط القصدية لهاتين الجزئيتين تبدو مرتبطة بشدة إلى الأخرى، والشكلين الصوتى والمرئى للكلمة يبدوان وكأنهما مظهرين لنفس (الجسم الشفهى)(٢٠) وهذا ما يكون المعنى عند القارىء «ولذلك فإننا فى إدراكنا للكلمات ندرك هذه الصورة النمطية بطريقة متزامنة وغير قابلة للإنفصال عن إدراك أو فهم المعنى فالمرء لا يدرك الصوت اللفظى أو لا يدرك بعد ذلك المعنى اللفظى وإنما يدركهما فى وقت واحد،فهو فى إدراكه للصوت اللفظى للكلمة فإنه يفهم معناها ويقصده فى نفس اللحظة»(٢١) ولكن إذا كنا نعرف الكلمات جيدا فمن المؤكد أن ملاحظة الصوت اللفظى للكلمات يتم بسرعة ودون تردد: لأنه يمثل تحولاً سريعاً إلي فهم الكلمات أو الجمل أى التحول من الشفاهية إلى الفهم ، ويتم سماع الصوت اللفظى هنا بشكل مفتعل وغير واعى تقريبا، ويقع سماعه تصادفيا على أذاننا بما يثبت أنه لا يوجد شىء معتاد يشد إنتباهنا إليه. وبشكل دقيق فإن هذه الطريقة السريعة لفهم الأصوات اللفظية هى الطريقة

الصحيحة لفهم العمل الأدبى ككل(٢٢).

وإضافة إلى ذلك يرى إنجاردن أن الكلمات لا تظهر في العمل الأدبى منفصلة عن بعضها البعض بل أنها تندمج فى ترتيب معين لتشكل فى النهاية فقرات لغوية كاملة، وفى حالات كثيرة - كالشعر مثلا - تترتب الكلمات حسب صياغتها الصوتية فتظهر - على سبيل المثال - فقرة موحدة من تسلسل الأصوات كسطر شعرى أو مقطوعة كاملة، والاهتمام بالشكل الصوتى يشد الانتباه لظواهر كثيرة مثل الإيقا ع والقافية والوزن فى السطر الشعرى أو الجملة أو الكلام عموماً، ويشد الإنتباه أيضا إلى خصائص التعبير اللغوية الأخرى. مثل النعومة والخشونة أوالحدة وغالبا ما نلاحظ تلك التكوينات والظواهر الصوتية حتى عند القراءة الصامتة وحتى إذا لم نعرها أى اهتمام خاص فإن ملاحظتنا لها تظل تلعب دوراً هاماً فى الإدراك الجمالى لعدد لا بأس به من الأعمال الفنية الأدبية(٢٣).

وهكذا نرى أن أسلوب نطق وتعين الصياغات الصوتية يكون له تأثير هام على تعيين العمل ككل، حقا إننا عادة لا نقرأ بصوت مسموع أى لا ننطق ما نقرؤه، وبالتالى فإن الصياغات الصوتية لا تكون مدركة بشكل عيانى، وإنما تكون متخيلة فحسب، إلا أنه فى حالات أخرى يكون فيها النطق هو وسيلة

تعبيرية هامة نتلقى من خلالها العمل الأدبى، كما هو الحال - على سبيل المثال - فى إلقاء قصيدة أو عرض مسرحى، وإذا كان إنجاردن قد لاحظ أن الطريقة المألوفة لتقديم النص الأدبى، كانت حتى وقت قريب هى النص المطبوع ليقرأ، وكان من النادر أن نلتقى بأعمال أدبية مقدمة بطريقة شفاهية، فإننا يمكن أن نستنتج من هذه الملاحظة مدى ما هنالك من أهمية لعملية تعين الصياغات الصوتية للنص الأدبى ، والذى أصبح الآن قابل للتوصيل من خلال وسائل سمعية عديدة وهذا ما دعا هاند ريدنك Hand Rudnick فى سياق بحثه النظرية الأدبية عند إنجاردن إلى الإشارة إلى أهمية العنصر الصوتى المنطوق حيث يقول إن أهمية الصوت تصبح واضحة، عندما ننظر إلى الأدب قبل أن يصبح مرتبطاً بالكلمة المنطوقة أوالمطبوعة. فالأدب قد أنشد ذات يوم بواسطة المنشد، وصوت كلمة ما أو سطر أو جملة كان له أهمية بالغة بالنسبة للعرض التأثيرى وقد كان الأدب فى ذلك الوقت شعرا مرسلا ملحميا وكانت أهمية الصوت كوسيلة للتوصيل تبدو مساوية لدور الصوت فى مسرحية إذاعية فى أيامنا هذه (٢٤) ولذلك يجب على القارىء «أن ينصت للطبقة الصوتية للعمل (لموسيقاها) رغم أنه لا يستطيع القول أنه يجب أن يركز على هذه الطبقة

بالتحديد»(٢٥) دون غيرها من الطبقات.

٢- فهم المعانى الشفاهية ومعانى الجمل

مما لاشك فيه أن معانى الجمل ترتبط إرتباطاً وثيقاً بالطبقة الثانية من طبقات العمل الأدبية وهى طبقة وحدات المعنى، وعملية التعين فى هذه الطبقة تبرز مدى الصعوبة التى نواجهها فى إكتشاف وسبر أغوار الكلمات والجمل التى نتعرض لها، وقد أحس إنجاردن بهذه الصعوبة وتساءل كيف نعرف أننا قد فهمنا الكلمات أو الجمل؟ وفى أى الخبرات المحددة يحدث هذا الفهم؟ ومتى نكون قد فهمنا حقا «نص» العمل الأدبى؟

إنها لمهمة شاقة أن نصف أو حتى نشير إلى الخبرات التى نفهم فيها الكلمات والجمل لأننا في العادة لا نعير هذه الخبرات أى إهتمام. «وليس كل العلماء على وعى بالصعوبات التى نقابلها هنا فخبرات الفهم على سبيل المثال ترتبط بمشكلة المعنى، وهذه الخبرات تتطلب شرحاً لمعنى كلمة ما أوعبارة حينما نكون بصدد قراءة أدبية، ولسوء الحظ فإن هذه المشكلة - أى مشكلة المعنى - ترتبط أيضا بصعوبات كثيرة كما أن لها علاقة بالعديد من المشكلات الفلسفية Philosophical Problems»(٢٦)
وبعد أن طرح هوسرل كتابه الرائد «بحوث منطقية»Logical Investigation خرجت نظريات عديدة تناقش مشكلة المعنى

ومن الصعب مناقشتها فى هذا السياق ولكننا يمكن أن نمسك بالنقاط الأساسية لمفهوم المعنى (*) كما ذكره إنجاردن فى كتابه العمل الفنى الأدبى وهى أنه يمكن وضع الكلمة فى السياق بطريقتين مختلفتين كجزء من جملة أو وحدة سيمانطيقية عليا، أو كلمة مفردة منعزلة.

وعلى عكس التأكيدات الشائعة يرى إنجاردن « أن المعنى اللفظى ليس ظاهرة نفسية Psychological Phenomenon وليس موضوعا مثاليا Ideal Object والنظرة الأولى الخاصة بالمدرسة النفسية إنتقدها كل من هوسرل وفريجه G. Frege لأن المعنى الخالص كما رآه هوسرل يرتد إلى الذاتى كمصدر لكل موضوع، إلا أن الذاتى إنتقل إلى مستوى «ترانسندنتالى» متعال يتجاوز علم النفس»(٢٧) وبذلك يبتعد المعنى اللفظى عن كونه تعبيراً عن ظاهرة نفسية، وهذا هو ما أكده هوسرل وتجنب على أساسه الحديث عن «الظاهرة النفسية ورحب فى المقابل بالحديث عن الخبرات القصدية»(٢٨) التى يشير إليها المعنى ويستحثها، «وفى كتاب «بحوث منطقية» طور هوسرل النظرة الثانية تحت تأثير برنارد بولزانوBernard Bolzano حيث أراد للمعنى

(*) كظاهرة لغوية ترتبط بماهية اللغة.

أن يبدأ من المعطيات لا من التصورات ولذلك إنتقد المفهوم المثالى للمعنى» (٢٩) ومن هنا كان شعاره (لنعد إلى الأشياء) «لأن الخبرة دائما هى خبرة بشىء ما»(٣٠) ولكنه غير هذه النظرة فى كتابه المنطق الصورى والترانسندنتالى Formal and Transcendentel Logic وأبقى على مصطلحات مثل «المعنى المثالى» و«الموضوع المثالى»(٣١).

وعلى منوال هوسرل يرى إنجاردن أن «معنى الكلمة أو الجملة يشير قصدياً إلى موضع ما يحدده مادياً وصورياً، فالمعانى هى قصديات تتأسس من خلال أفعال قصدية فى خبرة إبداعية أصلية (المؤلف ـ المتحدث) ويعاد تأسيسها من خلال أفعال قصدية فى خبرة إدراكية(القارىء ـ السامع) وهكذا فإن المعانى بتعبير هوسرل تضفى على الكلمة وما يضفى أو يوهب للكلمة فى حالة الخبرة الإدراكية هو ما يسميه إنجاردن القصد المستمدDerived Intention »(٣٢) فالمعنى اللفظى للكلمة ـ كمدركة للمتلقى ـ هو فى النهاية شىء موضوعى وذلك بإفتراض أن الكلمة التى ترد فى النص الأدبى لها معنى واحد فقط يبقى مطابقاً لأصله اللغوى كلما استخدم، وبالتالى يبقى متعالياً على الخبرة العقلية والعمليات الإدراكية الأخرى، ومن ناحية ثانية فهو ـ أى المعنى اللفظى ـ يعد تشكيلاً قصدياً

للخبرات العقلية المؤسسة بشكل جيد، ويستمد معناه إما من ناحية خبرة أصلية أو إعادة تكوينه أو إعادة قصده مرة أخرى(٣٣) وينبهنا إنجاردن إلى نقطة هامة فى سياق حديثه عن فهم معانى الكلمات والجمل، وهى أننا لا نمنح الكلمة معناها بطريقة واعية إلا حينما نكون بصدد الحديث عن تعريف علمى أو تقديم أمثلة كافية للموضوعات التى ترد فى سياق حديثنا وتحديد مفهومها، ويتساءل متى وكيف ننجح فى إكتشاف وتعيين معنى الكلمة التى ترد فى سياق النص وتحديد مكانها فيه؟!

ويذهب فى سياق إجابته على هذا السؤال إلى أنه غالبا ما يخطىء المرء أو يسىء فهم كلمة ما فى النص. ويعطيها معنى غير معناها الأصلى فى اللغة، وهذا الخطأ موجود فعليا، ولكننا لا يجب أن نبالغ فيه أو نعتبره غير قابل للتحاشى. كما يفعل الباحثين الذين يحتفظون بنظرة خاصة إلى طبيعة المعنى اللفظى، فى حين أن فهمه الصحيح يصبح رهنا للصدفة، فهم يعرفون المعنى اللفظى بأنه «محتوى الفعل العقلى» وبذلك يرتبط المعنى بالمحتوى العقلى لكل فرد منا، وحسب هذه النظرية يوجد فى العالم الواقعى إشارات مادية تندمج فكرتها عقليا مع المحتوى النفسى لكل منا ـ الذى هو معنى الكلمة ـ ولذلك فإن قارىء العمل الأدبى أوالمستمع لحديث شخص ما لا يمكنه أن

يتجاوز محتوى أفعاله العقلية الخاصة به. لأن نظرته أحادية وكذلك لأنه يساوى بين الكلمة وصوتها اللفظى ويردها إلى محتوى أفعاله النفسية، وتحت هذه الظروف فإن الفهم الصحيح للنصوص الأدبية التى توفى أصحابها أو لا نعرف أسمائهم يبدو أمراً مستحيلاً ولهذا فكل نص أدبى عندئذ سيفهم حسب الطريقة الخاصة لكل قارئ، وستكون هناك طرقاً عديدة لفهم النص بعدد القراء الذين يقرءونه وهذا ما يرفضه إنجاردن لأنه من الخطأ أن يشكل كل منا معانى الكلمات لنفسه وحده وفى عزلة تامة وبشكل خاص وحسب هواه(٣٤) لأن الكلمات ليست ماهيات كاملة العزلة ولكنها سلسلة فى نظام لغوى معين له خواصه ومميزاته. وتحكمه عدة طرق صوتية ولغوية تحمى ماهية المعنى وتحدده.

واللغة الحية كما يرى إنجاردن تشكل نظاماً بنيوياً من المعانى تربطها علاقات كثيرة وتؤدى وظائف عديدة وخصوصا فى العمل، ويشكل هذا النظام البنيوى للمعانى بواسطة ثلاثة أنواع أساسية من الكلمات يميز إنجاردن بينها هى:

(أ) الأسماء (ب) الكلمات الوظيفية (جـ) الأفعال

(أ) الأسماء: الاسم يحدد موضوعه عن طريق شكله (سواء شيئا كالشجرة أو عملية كالحركة. أو حدث كهبوب الرياح) أو

عن طريق تكوينه النوعى (نوعية موضوعه والخصائص التى يملكها) وأخيراً بالنسبة لحالة وجوده سواء كان واقعياً أو مثالياً أو إحتمالياً .

فمثلا : الاسم «شجرة» يحدد شيئاً له وجود واقعى، عبارة مثل «تشابه المثلثات الرياضية » تحدد علاقة مثالية بين موضوعات رياضية معينة، والعبارة «قابلية الإدراك» تحدد شيئا له إحتمالية معينة.. إلخ، ولهذا فلكل إسم موضوع قصدى خالص لا نهائى يعتمد على ذلك الإسم فى وجوده وشكله ونوعية الخواص المادية المشتركة فيه (٣٥).

(ب) الكلمات الوظيفية: لا تشكل الكلمات الوظيفية مثل «يكون» ، أو ، «أو» ، «إلى»، «كل» موضوعاً قصدياً من خلال معناها ـ على عكس الأسماء ـ بل تؤدى (فقط) عدة وظائف تربط فيها الكلمات بعضها ببعض فى وحدة لغوية ذات رتبة أعلى، ولهذا فالكلمات الوظيفية تلعب دوراً هاماً فى تكوين كل من الجمل والعبارات(٣٦).

(جـ) الأفعال: فى اللغة هى أهم عناصر الجملة، لأنها تحدد العلاقات القصدية للجمل ببعضها البعض، وإرتباطاً مع الوظيفة اللغوية للكلمة فإنها تنتج قدراً كبيراً من الإتساق لتكون فى النهاية وحدات لغوية ذات رتبة أعلى. ويتعدد عن طريق هذه

الأفعال ماهيات كثيرة مثل القصة والرواية والمسرحية والنظرية العلمية(٣٧).

ويعد هذا التميز بين الأسماء والكلمات الوظيفية والأفعال يعود إنجاردن لمناقشة عملية الفهم ذاتها . ويذهب إلى أننا عندما ندرك صوتاً لفظياً أو عدد كبير من الأصوات اللفظية فإن أولى الخطوات الهامة فى فهمه هى أن نكتشف «قصد المعنى» Meaning Intention الذى يكون للكلمة فى لغتها، وقصد المعنى يمكن أن يظهر بطريقتين مختلفتين: إما فى الطابع المميز للكلمة كوحدة فردية معزولة أو عندما تكون الكلمة جزء من وحدة لغوية أكثر تعقيدا، ولكن معنى الكلمة يعانى تغييرار فى كثير من الحالات حسب السياق الذى ترد فيه، ويتم تخصيبه بقصديات خاصة فعالة تقوم بها وظائف خاصة بالتركيب اللغوى تكون محددة بواسطة بنية الوحدة السيمانطقية. وقصد المعنى فى سياق فهمنا للنص يجىء على إحدى الصورتين، فمعنى الكلمة بمفردها ليس له أدنى قيمة، ولا تضيف الكلمة إلى النص إلا إذا كانت فى وحدة لغوية متسقة، وعموما فمن الملاحظ أنه فى مثل تلك الحالات يفهم المرء فورياً معانى الكلمات الفردية فى ظل سياقها داخل النص، وغالبا ما يقع هذا الفهم دون مجهود خاص، ولكنه لا يقع دائما بمثل هذه السهولة وفى

حالات خاصة فقط نتجه إلى إكتشاف معنى الكلمة من خلال القاموس(٣٨) إذا كنا لا نلم باللغة التى نقرؤها. «فعندما أفهم نصا ما فإننى أفكر مباشرة فى معنى هذا النص وأنتزع معناه من داخله ليتلائم مع معانى الجمل والعبارات الواردة فيه، ثم بعد ذلك «أدرك» النص، وذلك كله ينطبق - فقط - عندما تتم كتابة العمل بلغة حية هى لغة القارىء الأصلية»(٣٩).

ولكن عندما لا تكون لغة العمل مفهومة مباشرة للقارىء فإنه يبدأ فى البحث عن معانى الكلمات الفردية عن طريق القاموس، وبعد تفسير ملائم لمعناها فإنه يربطها ببعضها مكونا جملة كاملة، وهكذا «فقد يقرأ المرء أحيانا النصوص اللاتينية القديمة دون أن تكون لديه القدرة على التفكير باللاتينية(حيث تلعب حقيقة أن اللغة اللاتينية لغة ميتة دوراً هاماً هنا) ويشكل أساسى فإننا نفهم معنى النص عن طريق ترجمته إلى لغتنا نحن ثم بعد ذلك نراجعه لنرى مدى جودة الترجمة»(٤٠).

وعملية تعين النص الأدبى تحدث أثناء قراءة هذا النص بإعتباره سياقاً من وحدات معنى تتسلسل فيه الجمل، ولذلك فإن كل جملة تفهم بوصفها إتصالاً أو إستمراراً لجملة سابقة ويكون هناك فعل من أفعال التوقع لجمل جديدة من خلال مواصلة القراءة، ونحن فى فعل التوقع هذا نكون متوجهين نحو ما سوف

يأتى من معان كى نعينها، ولذلك فإن معانى الجمل التى كنا قد قرأناها من قبل لا تكون متمثلة فى أذهاننا على نفس النحو الذى كانت عليها أثناء القراءة الفعلية لهذه الجمل ويتمثل معناها فى شكل مباشر، ومع ذلك فإن معنى الجملة أو الجمل التى فرغنا لتونا من قراءتها - علاوة على صوتيات الكلمات الواردة - يظل يتردد صداه، فعلى الرغم من أن معنى الجملة الجديدة يكون وحدة في ذاته إلا أنه يتمم ذاته ويقيم ذاته تبعا لمعنى الجمل السابقة (وإن كان هذا التكيف لا يكون فقط بالنسبة لمعنى الجمل السابقة، وإنما أيضا بالنسبة لمعنى الجمل المتوقعة) ونظرا لهذا الارتباط الوثيق بين وحدات المعنى فإن إنجاردن يؤكد على ضرورة أن تتم عملية التعين لهذه الطبقة من خلال قراءة سلسة، وإنتباه خاص قادر على أن يتجاوز ما يمكن أن يكون هناك من غموض فى علاقات الجمل(٤١).

٣. تعين المو ضوعات المتمثلة:

تحت هذا العنوان تساءل إنجاردن كيف يمكن للقارىء أن يقوم بإعادة تأسيس الموضوعات المتمثلة فى الخبرة؟ وذهب إلى أن «الأنشطة المؤداه أثناء القراءة تعد بمثابة أداة لا تنفصل لأداء عملية جديدة فى عملية جديدة فى عملية إعادة البناء القصدى، ومن ثم وعن طريق هذه العملية يتم إدراك وتعيين

الموضوعات المتمثلة فى العمل الأدبى»(٤٢).

فنحن فى أثناء القراءة نشكل عالماً جديداً من أشياء وأشخاص وأحداث، هذا العالم يعبر عن ذاته من خلال عملية تجسيد أو تموضع Objetification للموضوعات المتمثلة في عالم العمل، وهذه العملية التى تهدف إلى تعين الطبقة الموضوعية فى العمل عملية عسيرة معقدة، تعتمد على قدرات القارىء من ناحية وعلى الطبقة السيمانطيقية للعمل من ناحية أخرى، فقارىء العمل الأدبى يقوم بإعادة تأسيس موضوعات لها طابع فريد خاص من المستحيل تحديده بدقة من خلال لغة الحياة اليومية، فالقارىء هنا يعيد تأسيس عالم فريد من أشياء وأشخاص ومواقف وأحداث تكون في علاقات معقدة متداخلة، علاوة على ذلك فإن الطبقة السيمانطيقية لا تسقط عالم الموضوعات المتمثلة أو المصورة بطريقة مباشرة وصريحة ومحددة، بل أن بنية هذه الطبقة قد تكون معقدة ومعتمة وغامضة فى جمل عديدة بحيث تشكل صعوبة ملحوظة، وقد تمثل عقبة كأداء حتى بالنسبة لأفضل القراء تأهيلا، وفى هذه الحالة فإن عملية تجسيد الموضوعات المتمثلة يتطلب من القارىء جهدا أعظم(٤٣).

وما يؤكده إنجاردن من هذا السياق هو أن كل قراءة تعد نشاطاً يقوم به القارىء بشكل واع وليس «مجرد تجربة أو

إستقبال لشىء ما على الرغم من ذلك فإنه فى كثير من الحالات يكون كل جهد القارىء قائماً على التفكير فى معانى الجمل التى يقرأها دون أن يحيل المعنى إلى موضوعات ، وفى ذلك فإن كل جهده يبقى فى مجال المعنى(٤٤)(*) وإذا طلبنا من القارىء الذى يقرأ النص بطريقة إستقبالية أن يضع ملخصاً مختصراً

(*)وهذه الطريقة فى القراءة غالبا ما تكون ميكانيكية، وتحدث فى الغالب أثناء قراءة الأعمال الفنية الأدبية وكذلك الأعمال الأدبية، فمازال المرء يعرف ما يقرأ، رغم أن مجال الفهم مقصور على الجملة التى يقرأها فى لحظتها، ولكن المرء لا يصبح واعياً بشكل واضح بما يقرأ عنه، فهو غالبا ما يكون مشغولا لإدراك معنى الجملة بنفسه، ولا يستشف المعنى بطريقة ليس بها نفسه إلى عالم الموضوعات المتمثلة فى العمل الأدبى، لأنه فى ذلك الوقت يكون مقيدا بمعنى الجمل الفردية ويقرأ العمل «جملة جملة» senlence by sentence ويتم فهم كل جملة بشكل منفصل عن سابقتها ، ولا يتم تحقيق الإندماج الحسى بين الجملة المقروءة فى لحظتها وتلك التى تليها، وهذه القراءة هى ما يطلق عليها إنجاردن القراءة السلبية الإستقبالية-Passive Receptive Reading للعمل الأدبى وهى عكس القراءة الإيجابية الفعالة Active Reading ويؤكد إنجاردن أنه من الصعب أن نصف الفرق بين القراءة السلبية والقراءة الإيجابية، لأن فى كليهما نفكر فى الجمل بنفس الطريقة، وبالتالى فمن السهل أن نعارض بينهما وذلك إذا إستطعنا أن نقول، أنه عندما يقرأ المرء بطريقة إستقبالية فإنه يفكر فى معانى الجمل بأداء الأفعال القصدية المرتبطة بها بل أنه ـ فقط ـ يكتسب خبرة بها ويشعر أنها تؤدى وحسب وبهذا التعارض ففى القراءة المعلومة نقوم فقط بأداء الأفعال القصدية المرتبطة ولكن ليس الأمر بهذه السهولة لأنه فى كلا النوعين من القراءة يتم أداء أفعال عقلية، والفرق بين النوعين من القراءة يتشكل فى مجرد الطريقة التى تتم بها هذه الأفعال.

see Ingarden,R :The Cognition of The Literary Work Art, p. 38

لمحتوى ما قرأه فإنه لن يستطيع، ومع ذاكرة جيدة فإنه قد يستطيع فقط تكرار النص داخل حدود معينة ليس إلا، «والمعرفة الجيدة بلغة العمل وقدر معين من التدريب على القراءة، يؤديان إلي سريانها فى مجراها الطبيعى»(٤٥) لتكون قراءة إيجابية نشطة وبذلك يتم عن طريقها تحقيق وتعيين الموضوعات المتمثلة، والسؤال الآن هو كيف يتحقق ذلك؟

فى سياق عرضه لبنية العمل الطبقية ذهب إنجاردن إليأن جميع بقات العمل الأدبى موجودة من أجل هدف واحد هو «تمثيل الموضوعات المتمثلة تمثيلاً صحيحاً ولكنه فى نفس الوقت أكد على أن العمل الأدبى بحكم طبنيعته هو صياغة تخطيطية وتنطوى بنيته على مواضع كثيرة من عدم التحديد»(٤٦) وهذه المواضع تمتد فى العمل الأدبى بقطاعه العرضى وعبر طبقاته المختلفة ولكنها تظهر بجلاء شديد فى طبقة الموضوعات المتمثلة ويقتضى هذا من القارىء أن يقوم بعملية ملء لهذه المواضع، وذلك لأنه لكى يقوم بعملية تعين الموضوعات المتمثلة ، سيكون لزاماً عليه أن يجسد هذه الموضوعات وذلك «بأن يحدد ويكمل المواضع اللامحددة فى الشخصيات والأحداث، أن يملأ تلك الفجوات فى المجرى الجمالي وبذلك يربطها ببعضها، وهذا يعنى أن القارىء فى

عملية التعين يتجاوز النص الأدبى من خلال نشاط إبداعى مشارك Co - Creative Activity للمؤلف، ولذا يقول إنجاردن إذا كان المرء يريد أن يحقق إدراكا جماليا -Aes thetic Apprehensionفإنه يجب أن يتجاوز - فى عملية التجسيد - ما يكون متضمنا بالفعل فى الطبقة الموضوعية بالعمل، فالمرء يجب أن يعين هذه الموضوعات على الأقل بدرجة معينة وداخل الحدود التى يقررها العمل ذاته»(٤٧).

ومواطن عدم التحديد فى النص لا يجب النظر إليها على أنها مواطن ضعف أو قصور وتحسب نقديا على العمل، وذلك لأنها سمة رئيسية فيه، بل يجب النظر إليها على أنها نشاط قصدى من قبل المؤلف، يهدف من وراءه ترك مساحة كبيرة من الخيال للقارىء لكى يملأ من خلاله فراغات النص، وهذا يعنى أن الموضوعات المتمثلة تؤدى وظيفتها فى إعادة الإنتاج والتمثيل فى كل عمل أدبى، «وإذا أكد شخص ما عكس ذلك فإن رأيه صحيح إذا كان يقصد شيئا آخر بالتمثيل فقط، ففى هذه الحالة غالبا ما يعنى المرء أن الموضوعات المتمثلة - بفضل محتواها - تكون إلى حد ما مشابهة للموضوعات الواقعية والمحددة والمعروفة للمؤلف أو القارىء بالتجربة ، وهذا التشابه يكون مفسرا بحرية تامة من قبل القارىء من منطلق وظيفة إعادة

الإنتاج ولذلك فإن القارىء غالبا ما يقترب من العمل متوقعا أن يسرد له المؤلف شيئا مثيرا من تجاربه وغالباً ما يبحث فى العمل الأدبى عن موضوعات ومواقف متشابهة مع تلك التى يعرفها فى حياته الخاصة ويعتبر أن العمل (صحيحا) إذا وجد فيه هذه الموضوعات»(٤٨).

وعلى الرغم من أن إنجاردن أعطى للقارىء مساحة كبيرة ومؤثرة فى العملية الفنية التى يضطلع بها وهى عملية تعين، إلا أنه إنتهى إلى صياغة بعض الضوابط التى تحكم هذه العملية، ويمكن إجمالها فيما يلى:

* أنه بإستثناء بعض الحالات الخاصة التى يتطلب فيها العمل الفنى الأدبى ـ بناء على أسلوب تأسيس النص ذاته ـ نوعا معينا من الامتناع عن ملء مواضع اللا تحدد فيه (وهذا يبدو على سبيل المثال عندما يكون النص ذاته مؤسسا على نحو يكون فيه معبرا عن نوع من الغموض أو اللا تحدد) بإستثناء هذه الحالات الخاصة فإنه يمكن القول بوجه بأن تحقيق الإدراك الجمالى الملائم لعمل ما هو يتوقف على إجراء تعين ملائم للموضوعات المصورة فيه.

* أنه يمكن إجراء أكثر من تعين ملائم للعمل، وذلك لأن أى موضع من مواضع اللاتحدد يمكن أن يملأ بأساليب متنوعة،

ومع ذلك يظل منسجما مع الطبقة السيمانطيقية للعمل، فإذا كان نص مسرحية «هاملت» ـ على سبيل المثال ـ لا يشير إلى طول الأمير الدانماركى أو طبيعة صوته أو للوضع الذى إتخذه عندما تحدث مع شبح أبيه فإن القارىء (أو الممثل على خشبة المسرح) يمكن أن يعين هاملت بأساليب مختلفة، وسوف يستوى الأمر فى النهاية إذا ما تخيله شخصاً ممشوق القوام أو بديناً. لأن هذا لا يتعارض مع النص ذاته، ومع ذلك فإن إنجاردن يتحفظ على ذلك بالقول بأنه ليست كل التعينات الممكنة تكون متساوية فيها أو مرغوباً فيها بنفس القدر، وهذا الأمر يسرى داخل حدود معينة فى العمل ولكنه فى حالات محددة فإن التعين لا يكون مسموحا به على أى نحو كان، وإنما على نحو معين يفرضه النص الأدبى وذلك عندما يتعلق الأمر ـ على سبيل المثال ـ بتعين طابع الشخص المقدم فى العمل من قبيل حساسيته، وعمق فكره، وعاطفته أو نمطه الانفعالى . إلخ.

* إن الأساليب المتنوعة لتعين الطبقة الموضوعية تؤدى بالضرورة إلى تعينات متنوعة للعمل بأساليب مختلفة، بحيث تنسجم مع الكيفيات ذات القيمة الجمالية المتضمنة فى الطبقات الأخرى.

* ومع ذلك فإنه ينبغى فى كل الحالات أن يظهر أسلوب

التعين وفقا لروح القصديات الفنية للمؤلف فالإدراك الجمالى الصحيح للعمل الفنى الأدبى يكون مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بالتعين الصادق الأمين(٤٩).

٤ - تعين المظاهر التخطيطية

يرى إنجاردن أننا نلم بالعمل الفنى الأدبى فى عدة عمليات مختلفة يجب أن تنفذ كلها في وقت واحد، والصلة الواضحة لتلك العمليات «تستتبع أن طبقات العمل التى نلم بها بتلك الطريقة لا تكون معزولة، ولكنها تبدو مع بعضها منذ البداية فى أواصر عميقة»(٥٠) وإنجاردن وهو هنا لا يطيق التناقضات والمفارقات لذا فإنه يحاول دائما «كسر تعقيد القراءة والنتاج الأدبى وتجزئته إلى مجاميع من المستويات»(٥١) ولهذا أيضا فإنه يؤكد على أن «تجسيد الموضوعات المتمثلة فى العمل الأدبى لا يتم إلا عن طريق عملية التعين التى نقوم بها للمظاهر التخطيطية ، وقصد القارىء هو الذى يجعل الموضوعات المتمثلة فى العمل الأدبى تظهر أمام العقل بمظهر حى وفعال»(٥٢) لأنها تعطى بشكل تخطيطى، أى فى سلسلة من المظاهر التخطيطية، وهذه المظاهر تكون بمثابة تحديدات مسبقة لإسلوب ظهور الموضوعات المتمثلة، ولكنها تكون كامنة فى «حالة تأهب» ولذلك فإنها تتطلب تعيناً يجلبها إلى حالة تحقق

فعلى، وهذا يحدث عندما يملىء القارىءهذه المظاهر التخطيطية بمظاهر عيانية قد عاينها فى خبراته الخاصة السابقة، وبذلك يجعلها موضوعاً لخبرة عيانية، وعملية تعين المظاهر التخطيطية للموضوعات المتمثلة تحدث أيضا على نحو مشابه من خلال عرض النص الأدبى على خشبة المسرح، أو معالجته دراميا فى فيلم ما، ومن خلال هذه التعينات التى تحدث بواسطة القارىء أو الممثل، فإن الموضوعات المتمثلة للنص الأدبى لا تصبح متمثلة بشكل خاص Purely Represented وإنما تصبح متمثلة فى إدراك عيانى، حتى أن هذا الإدراك العيانى من جانب القارىء لا يكون أبدا إدراكاً حسياً، لأن الموضوعات المتمثلة فى النص تكون غير قابلة للإدراك الحسى، إلا أن القارىء يدرك مظهر هذه الموضوعات من خلال عملية شبيهة بالإدراك الحسى، فهذه الموضوعات تظهر للقارىء باعتبارها « شبه مدرك » Quasi Perecptible ، أى على نحو شبيه بإسلوب ظهورها عند تعينها على خشبة المسرح، فالقارىء هنا يرى الموضوعات المتمثلة وقد إتخذت مظهراً عيانياً، ولكنه يراها فى الخيال وهكذا فإن تعين المظاهر التخطيطية للموضوعات يظهر هذه الموضوعات للإدراك على نحو فريد، فهى تكون متخيلة ولكن من خلال تخيل حدسى يستحوذ عليها فى صورتها الجسدية كما لو

كانت مرئية ، وهذا هو السبب فى أن الموضوعات المتمثلة ـ عندما تتعين مظاهرها ـ تبدو للقارىء فى مظهر واقعى، ولكن هذا لا يعنى ـ فيما يرى إنجاردن ـ أن هذه الموضوعات تصبح محددة بشكل تام من كافة جوانبها على نحو ما تكون الموضوعات الواقعية، فالموضوعات المتمثلة فى العمل أدبى تتعين بوصفها موضوعات قصدية خالصة، ولذلك فإنها تتعين وتتحدد دائما من خلال منظورات أو مظاهر معينة منتقاة بواسطة المؤلف ، بعبارة أخرى يمكن القول بأن الموضوعات المتمثلة يظهر محتواها على نحو مماثل لطبيعة الموضوعات الواقعية ولذلك فإننا نكون ـ فى الخبرة الجمالية ـ ميالين إلى الإعتقاد فى واقعيتها ، ولكننا لا نعتقد أبدا فى واقعيتها بجدية، إنها تكون واقعة إلا أنها ليست واقعية بجدية، ولذلك فإنها صادقة ومع ذلك فإنها تكون خيالا فحسب(٥٣).

وعلى الرغم من تأكيد إنجاردن على أن المظاهر التخطيطية تفرض على القارىء أثناء عملية التعين إلا أنه وضع مجموعة من الشروط الموضوعية التى تسير بمقتضاها عملية تعين المظاهر التخطيطية، فالقارىء ينبغى أن يسلم ذاته للإيحاءات والتوجيهات الصادرة من العمل ذاته وألا يعين أى مظهر وفقا لاختياره وهواه، وإنما يعين تلك المظاهر التي يوحى بها العمل

ذاته حقا إن القارىءلا يكون أبدا ممتزجا بالعمل تماما، ولكنه أيضا لا يكون متحررا منه تماما، فإذا حرز ذاته منه ولم يشتق المظاهر وفقا للعالم المصور في العمل، فمن المؤكد أنه سوف ينحرف عن العمل ذاته ومن هنا أيضا يرى إنجاردن أن الاعمال التى تكون المظاهر التخطيطية فيها مفروضة على القارىء بمثل هذه القوة الايحائية هى أعمال يمكن للقارىء أن يعيد تأسيس طبقتها المظهرية بأمانة فائقة لا يبلغ مثلها بالنسبة للأعمال التى تكون فيها المظاهر - بخلاف ذلك - محددة باسلوب نموذجى ومرتبطة ارتباطا تلازميا مع الاشياء، ولكن دون أن تكون مفروضة على القارىء(٥٤).

٥ - دمج طبقات العمل الأدبى فى كل - واحد وإدراك فكرته

على الرغم من تنوع وغنى العمليات المعرفية التى عن طريقها نقوم بعملية تعين العمل الأدبى ككل، فإن أداؤها اللحظى والمباشر يشكل أول خطوة فى إدراك العمل الأدبى فى كليته فى خبرة جمالية ما، وهناك سببان لذلك.

أولا : أن طبقات العمل الأدبى تتعدل وتتلائم مع بعضها البعض كأجزاء فى كل واحد وذلك على الرغم من تنافرها، وهذا الكل تجمعه وحدة عضوية.

ثانيا: أن العمل الأدبى يتكون من عدة أجزاء متتابعة تحدد

بعضها البعض وتؤدى إلى كل محكم تماماً(٥٥).

والسؤال الذي يفرض نفسه حالياً هو كيف يتم إدراك العمل الأدبى فى كليته؟! ففى ضوء هذين الإرتباطين تظهر مشكلات جديدة تتعلق بهذا الادراك الكلى دفعة واحدة، لأن ذلك سيصبح مستحيلا وذلك لوجود عدة صعوبات أهمها أن التآلف مع كل الطبقات الفردية للعمل لم يعد كافيا لادراكه فى كليته.

مفهوم البنية العضوية:

قبل مناقشة مفهوم البنية العضوية في العمل الفنى الأدبى يذهب إنجاردن إلى أنه هناك جدل واسع النطاق حول هذا المفهوم (*) ولكن يمكن تطبيقه على العمل الفنى الأدبى أو العمل الفنى عموما(**) لإمتلاكه سمات مميزة تسمح لنا برؤيته مشابها للكائن العضوى وهذه السمات هى:

(*) وخصوصا فى تلك الدوائر التى تأثرت بالنظرية الحيوية Vitalsim Theory أو بنظرية الجشطالتGestalt Theory أو أخيرا بآراء ديلتاى Dilthey فهذا المفهوم فى إعتقاد إنجاردن لم يحدد من قبل بشكل تفصيلى وهذا ما جعله يتساءل ما الذى نلاحظه عندما نتعامل مع كائن عضوى وليس مع مجرد مجموعة من العناصر المعقدة ذات الصلات الواهية وغير المناسبة؟!

وهنا يحدد إنجاردن مجموعة من النقاط الساسية التي تميز هذا المفهوم حيويا وهى:

(أ) أن الكائن العضوى لا يوجد بهدف الوجود فى حد ذاته فقط، ولكنه يؤدى - أو يجب أن يؤدى - وظيفة أساسية معينة، تتآزر معها وظائف أخرى تؤديها أعضاء فردية، وهذه الوظيفة تتمثل فى إبقاء حياة الفرد من أجل الحفاظ على السلالة وإستمرارها فى أجيال متعاقبة، أما الوظائف المساعدة لهذه الوظيفة فهى التغذية ووظائف الجهاز العصبى المختلفة.. إلخ.

(ب) يرتبط التنظيم الهرمى لوظائف الكائن العضوى ببنيته العضوية التي يتوائم معها، وكل كائن عضوى مكون من عدة أعضاء يسمح لها شكلها بإشباع وظائفه وحاجاته، وعموما فالوظيفة الأساسية لا يتم إشباعها بالاعضاء الاساسية فحسب ولكن بالكائن العضوى ككل حيث تتحد الأعضاء الفردية ببعضها البعض وتكمل وظائفها المختلفة وكل تضخم أو خلل فى وظيفة ما تنتج خللا معينا فى وظائف الأعضاء الأخرى، هذا الخلل يمكن التوائم معه

أولا: قبل أى شىء علينا أن نضع فى إعتبارنا هذا التنافر الأساسى بين طبقات العمل الفنى الأدبى، ولكن أى من هذه الطبقات ليست مستقلة عن الباقى سواء فى وجودها أو تحديداتها تماما مثل الترتيب الهرمى للأعضاء الموجودة للكائن العضوى الذى يعتمد بعضها على بعض قليلا أو كثيراً، كذلك توجد طبقة فى العمل الفنى الأدبى تعتمد بأقل ما يمكن على الباقى ، وهى طبقة وحدات المعنى ولكنها ليست مستقلة تماما من باقى الطبقات فهى ترتبط بطبقة التكوينات الصوتية وفى

أو يمكن أن يصيب العضو المتأثر بإصابات بالغة ولكن تعاون الأعضاء المختلفة يمتد إلى درجة أن الإصابات أو الوظائف غير الطبيعية لعضو ما - إذا لم تكن خطيرة جدا - فإنه يمكن التواءم معها، من خلال تضافر باقى الأعضاء عندما نتحدث عن التنظيم الذاتى للأحياء العضوية أما إذا كان الخلل له أثره السلبى على وظائف باقى الأعضاء وسينتج خللاً خطيراً أو حتى تدميرا للتوازن بين وظائف التكوين العضوى، ولكن طالما أمكن التغلب على الخلل أو الإصابة فإن توازناً ملحوظاً يظهر بين وظائف الكائن العضوى، ويعد هذا التوازن سمة أساسية جوهرية للبنية العضويةOrganic Structure.

(ج) على الرغم من أن مصير الكائنات العضوية قد يتنوع حسب ظروف حياتها، فإن هناك مجرى محدد للحياة ينطبق على الكائنات، فبعد مرحلة التطور والنشأة تأتى مرحلة النضج ثم مرحلة العجز والإنحدار ثم نهاية الحياة بالموت.

See Ingarden , R. : "The Cognition of the Literary Work of Art" pp. 75- 76.

(**) على الرغم من أنه ليس كائنا عضويا، كما أنه لا يملك وجودا مستقلا من الناحية الوجودية وذلك لأنه يدين بفضل وجوده للمؤلف ولوعيه الخاص.

تحديداتها المتعددة فإنها تعتمد على طبقة الموضوعات المتمثلة، رغم أن الأخيرة تشتق وجودها من طبقة المظاهر التخطيطية وفى العمل الأدبى توجد صلات متداخلة بين الطبقات فى البنية والوظيفة تشابه التأثير الفعال للأعضاء المختلفة فى الكائن العضوى، وعموما فإن ذلك ليس واضحاً فى العمل الأدبى بنفس وضوحه فى الكائن العضوى حيث أن العمل الأدبى كتكوين كلى غير قابل للتغيير.

ثانيا: هذه الوظائف المختلفة لطبقات وأجزاء العمل - فى إمتزاجها وليس تنافرها - تشكل العامل الثانى يسمح لنا بأن نرى تشابهاً بين العمل أو تعينه والكائن العضوى ، فالعمل الأدبى له وظيفة أساسية محددة هو أنه نشاطاً قصدياً من قبل المؤلف يؤدى وظيفته حينما يقوم المتلقى بقراءته وتعينه. وبالتالى فإن العمل الفنى الأدبى يقارب بشدة الكائن العضوى فى أن كلاهما له وظيفة أساسية(٥٦).

ولهذا فإنجاردن يلاحظ أنه بإستثناء الشكلانيين المتطرفين فإن كل نقاد الأدب يشعرون بذلك، ولكن لم يتم الإجماع على تعريف واضح ومبرمج لنوعية الوظيفة التى يؤديها العمل الأدبى،

أو عليه أن يؤديها(*) وفى تاريخ الدراسات الأدبية نجد ـ كما يرى إنجاردن ـ مفهومين مختلفين للوظيفة الأساسية للعمل الفنى الأدبى هما :

١ـ أنه تعبير عن روح المؤلف (أو الشاعر) أو بالأحرى أفكاره وميوله النفسية وموقفه تجاه الواقع إلى جانب وجهة نظره الفردية فى العالم وأشياء أخرى من هذا القبيل.

٢ـ أنه تعبير عن «فكرة» (٥٧)

وكلا المفهومين غالبا ما تكون له سمة عملية لا يمكن إغفالها أو غض الطرف عنها. الهدف من ورائها هو مساعدة القارىء فى قراءة وتلقى العمل بصورة صحيحة ولكن على الرغم من ذلك، فهناك من يعتقد أن المفهوم الأول «خطأ فادح» لا يمكن التغاضى عنه. وأن المفهوم الثانى «شىء غامض» يحتوى على الكثير من التناقضات وفيما يلى تفسير ذلك:

المفهوم الأول:

بالنسبة للمفهوم الأول يرى إنجاردن أنه ليس من شك فى أنه

(*) على الرغم من أن نوعية الوظيفة الأساسية لعمل فنى أدبى ما محدد مثل «هاملت» أو قصيدة غنائية أورواية، تعد أحد مهام الدراسة إلا أنه قد ندر التعرض لها أو حلها بطريقة مرضية.

See Ingarden , R : The Cognition of the Literary Work of Art, p. 78.

من الصحيح بمكان ما ، إن كل عمل فنى أدبى ـ ككل نتاج النشاط الإنسانى ـ يقدم سلسلة من الخواص التى يرتبط ظهورها فيه ـ ليس فقط ـ بالسمات العامة لمبدعها ولكن أيضا بالسمات المميزة لتكوينه النفسى. وذلك ينطبق ـ على سبيل المثال ـ على بعض التناقضات الخاصة بلغة العمل الأدبى، كالتغيرات الحادة للعبارة المستخدمة فيه، بنية الجملة المحددة تناقضات وخصائص الموضوعات المتمثلة وحالة ظهورها، وإختيار المظاهر التى تظهر فيها للعيان.

وعلى هذا ففى معالجتنا للعمل الفنى الأدبى يمكننا إستخدام كل هذه السمات لاكتشاف هذا أو ذاك عن المؤلف، كل هذه المعلومات عن المؤلف، والتى يمكن اكتسابها عن العمل ودائما ما تقوم على اساس المادة المتمثلة فى العمل ولكنها غالبا ما تنفرد وتتميز بشكل خاص عن باقي العمل. وهي تخص شيئاً ليس محتوى فيه العمل نفسه، وبالتالى فى تعيناته. وحتى إذا كان من الصواب أن العمل الفنى الأدبى يمكن إستخدامه لمثل هذا الغرض من المعلومات ففى نفس الوقت من الخطأ اعتقاد أنه مقصود لاداء هذه الوظيفة الإخبارية(٥٨).

وحقيقة ان العديد من دارسى الأدب يستخدمون الأعمال الفنية الأدبية للحصول على أكبر قدر ممكن من المعرفة الممكنة

عن مؤلفيها، لا تشهد بشىء سوى أنهم لم يصبحوا على وعى بمهمتهم الفعلية وإنجاردن يوجه اللوم لهم، لتوجيههم إهتمامهم الأول إلى سمات المؤلف ـ وذلك لأن كل دارس قد يشغل نفسه بأى شىء يحدث ويهمه أن يقوم بتحليله ودراسته ـ بل يوجه لومه إلى الدارسين الذين يعتقدون أنهم يبحثون عملاً فنياً أدبياً فى حين أنهم يقومون فعلا بدراسة نفسية مؤلفة، وغالبا دون أن يكون لديهم القدر الكافى من التدريب فى هذا المجال. ودون تطبيق الطرق المناسبة للبحث وهنا يكون سوء التفاهم الأساسى لهذا الإتجاه من الدراسة كاملا (*).

(*) وذلك لأن مكوناته لا تتوافق مع حقيقة أن المرء يجب أن يقرأ العمل الفنى الأدبي بطريقة محددة، وهى طريقة غير مناسبة على الإطلاق لطبيعته الجوهرية إذا كانت تستخدم كوسيلة للمعرفة عن مؤلف العمل إنهم يعاملون الأعمال الأدبية كيوميات للمؤلفين أو كرسائل من نوع خاص إلى القارىء، والتى يرغب فيها المؤلف أن يخبرنا عن مصيره بآلية مصطنعة أكثر منها فنية، وفى قيامه بذلك فإن المؤلف آمهر من أن يتكلم عن نفسه، وهويتكلم دائما بشكل غير مناسب من خلال عملية التصوير وبالتالى يسمح للقارىء أن يحس بالصدق تجاهه وتجاه ما لا يدور على فكرة مباشرة. وأحيانا تكون هناك اعترافات فعلية لمؤلف مثل مذكرات « أوسكار وايلد» Oscar Wild ولكنها تمتلك على الرغم من ذلك قيمة فنية، وبالتالى تنتمى إلى نطاق الأدب، ولكن ذلك مجرد حالة خاصة علاوة على أننا نتعرف عليها مباشرة كإعترافات، وحتى فى حالة قصائد الشعر الغنائى الخالص التى تقف فى صلة وثيقة مع الخبرات الخاصة للمؤلف، فإنها لم تبدع كإعترافات أو بيانات حول المؤلف نفسه، وبالتالى فهى لا تقرأ، كذلك وحتى عندما تؤلف قصيدة حب كخطاب خاص بالحبيبة ثم تقرأ بواسطتها فإنها تفقد هذه الوظيفة بمجرد أن تقرأ كقصيدة أو كعمل فنى محدد، كما أنها تفقد تلك الوظيفة بمجرد نشرها ضمن مجموعة شعرية، وبالتالى وطالما أن القارىء يقرأ هذه القصيدة كأداة لإخباره بمعلومات عن المؤلف فإنه يشعر أنه محلل نفسى وليس متلقى أدب، فهو يقرؤها كوثيقة نفسية وليس كعمل فنى، وبالتالى فهو يغفل الوظيفة الأدبية الأساسية المناسبة لها.

See Ingarden, R. : The Cognition of the Literary Work of Art, p. 81.

المفهوم الثاني:

أما بالنسبة للمفهوم الثانى فإنجاردن يتساءل ماذا يعنى أن يكد المرء على أن الوظيفة الأساسية للعمل الفنى الأدبى تكمن في تعبيره عن فكرة؟!

وهنا يؤكد إنجاردن أن المفهوم الثانى يمكن أن يفهم بعدة طرق مختلفة. وفى أغلب الأوقات يقابل الرأى القائل بأن العمل الفنى الأدبى يعبر بالتأكيد عن «حقيقة» وهذا بالتأكيد غالباً ما يفهم كفرضية أساسية حول شيء موجود فى العالم الواقعى، أو لأى سبب من الأسباب يجدر وجوده أو حدوثه، وبالتالى فالعديد من دارسى الأدب إما أنهم يحاولون إنتزاع هذا التأكيد من نص العمل نفسه ـ مثلا بذكر جمل ذكرت فى النص على لسان أحد الأشخاص أو حتى على لسان المؤلف نفسه. أو أنهم يهتمون ببناء مثل هذا التأكيد على أساس نصى، وفى كلتا الحالتين، فإن هذا التأكيد ينسب إلى المؤلف نفسه على أنه رأيه الخاص وعندما يذكر هذا التأكيد وجود حقيقة ما فى العالم الواقعى يبدأ المرء فى الجدل مع المؤلف حول مصداقية ذلك التأكيد على إعتبار أنه أيديولوجيا خاصة بالمؤلف(*).

(*) يذهب إنجاردن فى هذاالسياق إلى أن الظروف التى تطورت فى ظلها الأداب القومية المتعددة ساهمت فى إيضاح هذا المفهوم عن العمل الفنى الأدبى، وكذلك الوظيفة الاجتماعية له فى حقب التطور، وذلك صحيح مثلا فى الأدب البولندىPolish Literature فى كل من عصر الرومانسية

ويلاحظ إنجاردن أنه على الرغم من أن الأعمال الأدبية لها هدف حتى عندما تكون أعمالا فنية اصيلة. فإن ذلك لا يستطيع مطلقا أن نقتنع بها فى ضوء ذلك، إن ذلك يوضح فقط أن العديد من المؤلفين قد إستخدموا اعمالهم لاغراض فنية اضافية، وربما يكون قد عدلوها ولكن - وحتى - اكثر النهايات الشخصية أو الإجتماعية دلالة لا تستطيع قلب الأعمال التى لا تمتلك قيمة فنية إلى أعمال فنية، أو حتى مدها بالقيمة الجمالية التى تفتقد إليها، وعندما نقيم عملاً ما بشكل جيد رغم الهدف الخاص به فإننا نفعل ذلك لا بسبب القيمة الاجتماعية أو الاخلاقية التى يمثلها ولكن لأنه يمثل قيما فنية وجمالية معينة ،

ومايسمى بعصر «وضعية وارسو»Warsaw Positivism خلال السنوات الطويلة التى لم يكن فيها الشعب البولندى دولة مستقلة، وفى ذلك الوقت اتخذ الأدب عدة وظائف لم تكن مناسبة له على الإطلاق كفن محدد، والتى استطاعت أن تمارس بنجاح فقط عندما كانت أعمالها فنية أصيلة، ولكن حتى عندما أصبح مظهرها الفنى أقل أهمية ولم تكن تقدر بطرقة عادلة بشخصيتها الفنية، بعد ذلك أدى ظهور ستانسلاف برسفسكى Stanislaw Persybyszew ما يسمى بالأدب البولندى الشاب فى العقد الأخير من القرن التاسع عشر متزامنا مع نزعة الفن للفن L'art pour l'art الفرنسية إلى تغيير المناخ وإستعاد الأدب شخصيته كفن خالص، وبشكل دقيق فإن ذلك أثبت أن مفهوم الفكرة فى العمل الفنى الأدبى - كافتراض يعبر عن العمل - لا يمكن الاحتفاظ به.

See Ingarden, R. : "The Cognition of the Literary Work of Art, p. 82.

أو يؤدى إلى ظهورها فى عملية التعين، ويظهر ذلك بشكل خاص فى أعمال فنية من حقب ماضية والتى أصبح هدفها غير واضح كلية، ويميل إلى تشتيت الإدراك الجمالى - بدلا من تدعيمه - لتعين الأدب، إذا كنا ما زلنا نلاحظه أصلا فى القراءة، ولكن إذا كان ظهوره ليس له أثر سلبى على بنية العمل بما يصعبها فإنه لا يطمس السمات الجمالية للعمل، وعندها فقط يمكننا أن ندرك العمل فى وظيفته الأساسية المحددة والمناسبة للعمل الفنى(٥٩).

ولكن على الرغم مما سبق فإنه إذا كانت المفاهيم المذكورة سلفا عن الوظيفة الأساسية للعمل الفنى الأدبى صحيحة، فمن اللازم أن نفهم الفكرة التى يفترض أن يعبر عنها فى العمل الفنى الأدبى بطريقة مختلفة تماماً، بداية هناك تعليق على عبارة أن الفكرة من المفترض أن يعبر عنها العمل الفنى، فهى تبدو غير صحيحة لانها تفترض أن الفكرة لا تنتمى إلى العمل الفنى الأدبى، وانها غير محتواه فيه ولكنه يعبر عنها أو توصل بواسطته باعتبارها غريبة عن بنيته وتعد موضوعاً ثانوياً(٦٠).

وعموما فإن الوظيفة الأولية المناسبة للعمل الفنى الأدبى، كما يرى إنجاردن تتمثل فى تمكين القارىء - ذا الموقف الصحيح تجاه العمل - من تكوين موضوعا جماليا ينتمى

للموضوعات الجمالية المسموح بها فى العمل، وأن يظهر قيمة جمالية مناسبة له، ويجب أن تتآزر وظيفة عناصره أو خصائصه مع هذه الوظيفة الرئيسية، إذا أريد للعمل أن يحقق أقصى فاعلية له، وفى كثير من الحالات فإنها تساهم جوهرياً فى اشباعه وتحدد المجرى الذى يتخذه بطريقة إيجابية أو سلبية، وباقى الوظائف التى يؤديهـا العمل الفنى الأدبى فى المناخ الثقافى أو بالتحديد الأخلاقى للمجتمع بغض النظر عن اثره الأخلاقى الإيجابى أو السلبى على القارىء الفرد كلها أمور ثانوية، وليست محددة للعمل الفنى الأدبى رغم إمتلاكها لدلالات كثيرة فى إعتبارات أخرى، ورغم كثرة ما يمكن أن تمنحه للعمل من قيم إيجابية أو سلبية علاوة على قيمتها الفنية والجمالية، «وليس العمل الفنى الأدبى ولا أى عمل فنى آخر تكون خاصيته أنه عمل أدبى يهتم بـ أو منوط به أداء هذه الوظائف الأخرى. لم يؤدى الوظيفة الرئيسية المناسبة له فإنه عندما لا يتم واحدة من المهام المقصورة على تحديده ويكون منتقدا ـ معيبا ـ كعمل فنى، رغم أن لا يزال منتميا إلى الأدب وهو عندها عمل فنى بالإفتراض المسبق فقط وليس بشكل جوهرى أو على الأقل هو عمل فنى سيىء»(٦١).

وهنا قد يساء فهم إنجاردن على أساس أنه يتخذ نزعة

جمالية خالصة من الفكرة Idea free Aesthicism بالمعنى المألوف الذى يفهم به هذه النزعة عند الشكليين الخاص، والتى مؤداها أن المرء فى إدراكه للعمل الفنى بوجه عام، لا ينبغى له أن يدرك سوى تكنيك أى مجرد إسلوب فنى أو علاقات شكلية بين أجزاء العمل، وأن العمل لا يكون له أى مضمون أو فكرة، وأن أية نزعة أو مضمون أخلاقى أو سياسى أو إجتماعى بالعمل، إنما هى أمور يمكن الإستغناء عنها كلية، ليس هذا هو ما يقصده إنجاردن عندما يتحدث عن رؤية جمالية خالصة للعمل الفنى الأدبى أو العمل الفنى بوجه عام، فإنجاردن كفيلسوف فينومينولوجى أصيل يرفض تلك القسمة الثنائية التقليدية للعمل الفنى الأدبى والتى من خلالها ينظر البعض إلى العمل من جهة الشكل وآخرون من جهة المضمون ولذلك فإن النزعة الجمالية الخالصة عنده بعيدة تماما عن تلك الرؤية للعمل بوصفه مجموعة من الأساليب الفنية، ويكون خالياً تماماً من كل مضمون أو فكرة، ولكنه فى نفس الوقت لا يفهم هذا المضمون بالمعنى التقليدى للفكرة المتصورة أو المتعلقة.

والحقيقة أننا عندما نفهم معنى فكرة العمل عند إنجاردن وكيف تتأسس فى الخبرة فإننا نكون قد وصلنا إلى فهم نقطة الذروة فى عملية تعيين العمل. «وهى الذروة التى لا يمكن بدونها

أن يبلغ العمل الفنى ويتأسس بوصفه موضوعاً جمالياً، فإذا كان الموضوع الجمالى هو العمل الفنى بوصفه متعينا ككل، فإن العمل الفنى لن يكتمل وجوده كموضوع جمالى إلا عندما يكتمل تعينه، وفكرة العمل الفنى الأدبى عند إنجاردن هى ذروة هذا العمل» (٦٢) فما هى بدقة هذه الفكرة؟!

بداية يذهب إنجاردن فى تعريفه لفكرة العمل الفنى الأدبى إلى أنها «مركب تأليفى ماهوى لكيفيات جمالية، متكيفة تبادليا يتم إظهارها عيانياً إما فى العمل أو بواسطته» (٦٣) وهذه الكيفيات المتكافئة والمتوائمة جماليا تؤدى إلى تأسيس قيمة جمالية معينة هذه القيمة - والتى تعد بمثابة الأساس الذى تقوم عليهم - تشكل كلاً واحداً ، وهذا الكل يهب بنية العمل الفنى الأدبى فى عملية التعين وحدة عضوية مميزة لها، وهذا الكل هو ما يجعل العمل الأدبى عملاً فنياً، ولكن كيف يتأسس هذاالكل من كيفيات جمالية متكافئة ومتوائمة تبادلياً، بحيث يؤدى فى النهاية إلى تأسيس قيمة معينة للعمل؟! وهنا يوضح إنجاردن أننا عندما ندرك العمل الفنى متعينا فى طبيعته الكامنة، فإن الخصائص الجمالية تتنوع فيه حسب تنوع طبقاته، وفى الاعمال الفنية المؤسسة بطريقة جيدة والتى تمتلك قيمة فنية حقيقة، يوجد ترتيب هرمى بين هذه الخصائص والتى تعمل واحدة منها

كمركز تبلورCenter of Crystallization ويلعب الباقى منها دوراً كبيراً فى تأسيس القيمة الأساسية للعمل الفنى(٦٤) وبعبارة أخرى يمكن القول بأن مركز التبلور عند إنجاردن يشبه قوة جذب مركزية تعمل على تجميع الكيفيات الجمالية للعمل وتوحيدها فى مركب تأليفى واحد، لتأسيس قيمة معينة رئيسية للعمل، وهذا الكل مركز تبلوره هو فكرة العمل التى لا يمكن أن تتكشف إلا من خلال عملية التعين، فظهور الفكرة التى تكشف فى العمل أو - بمعنى أدق - فى تعين يكون منصفا للعمل، هو فقط ما يكشف العمل بالنسبة للقارىء فى بنيته العضوية النهائية(٦٥).

وإذا كان العمل الفنى الأدبى مبنياً بشكل جيد، فإنه غالبا ما يكون له مركز تبلور واحد فى تعيينه الصحيح أو تكون الخصائص المكملة والظاهرة الجمالية موازرة لتكوين هذا المركز، وهنا تؤدى العناصر الفردية للعمل (كل طبقة من طبقاته) وعوامله البنيوية المحددة عدة انواع من الوظائف التى يجب أن تعمل معا لاظهار فكرة العمل الفنى فى اضيق معنى، إلى جانب اتمامها للخصائص المناسبة لها والتى يظهر بواسطتها التناغم الماهوى لكل الخصائص الجمالية، ولكنه فى نفس الوقت يبدو من الممكن أن توجد اعمال فنية أدبية (أو ربما

عمال فنية بشكل عام) لها عدة مراكز تبلور ولا يمكن أن تتناغم
يالتالى لا تؤدى إلى كل الموحد، مثل هذه الأعمال تفتقد إلى
لوحدة العضوية التى تميز العمل الفنى وتمنحه الاطار الكلى
لتى يمنحه القيمة الجمالية، وذلك يعنى أن مثل هذه الاعمال
خالية تماماً من القيمة الفنية، لأنها من الممكن أن تمتلك سحراً
خاصا يميزها إيجابياً، ولكن ليس من الممكن عندها أن نتحدث
عن فكرة واحدة للعمل الفنى ككل.

هوامش الفصل الثالث:

(1)Iser Wolfgang: The Act of Reading, A Theory Of Aesthetic Response, Johan Hopkins University, Press Baltimore, 1978, p 77.
(2)Ingarden, . : The Cognition of The Literary Work of Art, p. XV.
(3)Ibid : p. 3.
(4)Ibid : p. 5.
(5)Ibid : p. 4.
(6)Ibid : p. 5.
(7)Iser, W. : Op. Cit, p. 177.
(8) Ingarden . R : "The Cognition of the Literary Work of Art", p. 6.
(9)Loc. Cit.
(١٠) وليم راى: المرجع المذكور ، ص ٥٢.
(11) Ingarden . R : "The Cognition of the Literary Work of Art", p. 10.
(12)Ibid : pp. 12 - 14.
(13)Ibid : p. XVIII
(14)Tompkins, Jane, p. : Reader - Respons Critisicm, Thon Hopkins University Press, 1988, p. XX.
(15)Ingarden, R : The Cognition of The Literary Work of Art, p. 15.
(16) Ibid : p. 16.
(17)Ibid : p. 17.
(18) Ibid : p. 19.
(19)Ibid : p. 20.

(20)Ibid : p. 21.

(٢١) سعيد توفيق: المرجع المذكور ص ٤٣٧.

(22)Ingarden , R : "The Cognition of the Literary Work of Art", p. 23.

(23)Loc. Cit.

(24)Rudnick, Hand: "Ingarden's Literary Theory " In , Analecta Husserliana, Vol. IV(Ingardeniana)p. 113, Quoted in:

سعيد توفيق: المرجع المذكور ص ٤٣٨.

(25)Ingarden , R : "The Cognition of the Literary Work of Art", p. 23.

(26)Ibid : p. 24.

(27)Spiegelberg, Herbert: "The Penomenological Movement", The Hague Martinas Nighof, Vol I, 1969, p. 74.

(28)Husserl, E: "Logical Investigation", Trans., J, N Findlay , Routledge and Kegan Paul, 1970, p. 550.

(29)Pettit, Philip: "On the Idea of Phenomenology", Dublin: Scepter Books, 1969, p. 9.

(30)Husserl, E. : "Ideas ", Op Cit, p. 242.

(31)Ingarden, R : "The Cognition of the Literary Work of Art", p. 25.

(٣٢) سعيد توفيق: المرجع المذكور ، ص ٤٣٩.

(33)Ingarden, R : "The Cognition of the Literary Work of Art", Loc. Cit.

(34) Ibid : p. 28.

(35)Ibid : p. 30.

(36)Loc. Cit.

(37)Ibid : p. 31.

(38)Ibid : p. 32.
(39)Loc. Cit.
(40)Ibid : p. 33.

٤) سعيد توفيق: المرجع المذكور، ص، ٤٤١.

(42)Ingarden, R : "The Cognition of the Literary Worl of Art", p. 37.

٤٣) سعيد توفيق : المرجع المذكور ص ٤٤٣.

(44)Ingarden, R : "The Cognition of the Literary Wor of Art", Loc. Cit.

(45)Loc. Cit.
(46)Ingarden, R : "The Literary Work of Art", p. 288
(47)Ingarden, R : "The Cognition of the Literary Wor of Art", p. 50. Quoted in

عيد توفيق: المرجع المذكور ص ٤٤٤.

(48)Ingarden, R : "The Literary Work of Art", p. 245
(49)Ingarden, R : "The Cognition of the Literary Work of Art", p. 53.
(50)Ibid : p. 72.

٥١) وليم راى: المرجع المذكور ، ص ٣٧.

(52) Ingarden , R :"The Cognition of the Literary Work Art", p. 297.

٥٣) سعيد توفيق: المرجع المذكور ص ٤٤٩.

٥٤) السابق: ص ٤٥٠.

(55)Ingarden, R : "The Cognition of the Literary Work of Art", p. 73.

(56)Ibid : pp. 77- 78.

(57) Ibid : p. 79.
(58) Ibid: p. 80.
(59)Ibid : p. 83.
(60)Loc. Cit.
(61)Ibid : p. 84.

(٦٢) سعيد توفيق: المرجع المذكور ، ص ٤٥٥.

(63)Ingarden , R. : The Cognition of the Literary Work of Art, p. 82.
(64)Loc. Cit.

(٦٥) سعيد توفيق: المرجع المذكور ، ص ٤٥٦.

الفصل الرابع
من النظرية إلى التطبيق

١ـ (حياة) العمل الفنى الأدبى ومراحل قراءته
٢ـ الحالات الحدودية (نموذج تطبيقى لنظرية إنجاردن على المسرح والدراما السينمائية والبانتومايم والعمل العلمى)
٣ـ رؤية نقدية لمعالجة إنجاردن الجمالية
٤ـ موضع نظرة إنجاردن على خريطة البحث الجمالى.

١ـ حياة العمل الفنى الأدبى ومراحل قراءته

بعد مناقشتنا السابقة لسائر العمليات المعرفية الضرورية لتلقى العمل الفنى الأدبى، وتعينه فى خبرة جمالية، ترى هل نكون بذلك قد وصلنا إلى نهاية المطاف فى نظرية العمل الفنى الأدبى عن إنجاردن؟! فنحن بتحليلاتنا الجزئية لهذه العمليات قد وصلنا إلى نتيجة مفادها أن العمليات المعرفية السابقة تتطلب جهداً فائقاً من قبل القارىء أوالناقد لتعين العمل الفنى الأدبى فى خبرة جمالية صحيحة، فهناك عمليات معرفية يضطلع بها القارىء وذلك فى تسلسل زمنى مترابط ينتهى عن طريقها إلى تعين العمل، ولكن هل تنتهى هذه العمليات بانتهاء القراءة؟! وهل القراءة النشطة للعمل الأدبى تعطيه الحياة وتبث فيه روح الوجود الحقيقى كما ذهب إنجاردن؟! وهل ينبغى للقراءة أن تتم فى جلسة واحدة لكى لا يحدث تشويها فى عملية التعين؟! هذا ما سوف نتحدث عنه فى الفقرات التالية لنضع بذلك الرؤية الإجمالية لعلم الجمال الأدبى ونظرية العمل الفنى الأدبى عند إنجاردن، فهو يذهب إلى أن «التوائم مع العمل الأدبى يحدث أو يجب أن يحدث فى عدة مراحل متتابعة إيقاعياً، وتتصل بنيوياً ببعضها البعض، وفى الأعمال القصيرة نسبياً(كالقصيدة

تنائية مثلا) تشكل العمليات المعرفية تواصلاً غير منقطع
ملية القراءة، وكذلك فى عملية التعين، ولكن فى الأعمال الطويلة
لتى لا يمكن قراءتها فى جلسة واحدة يؤثر هذا الإنقطاع
لبيا على إدراك العمل»(١).

ويعتقد إنجاردن أن مناقشتنا السابقة لسائر العمليات
معرفية المختلفة التى نقوم بها من اجل تعين العمل الأدبى ،
تكون اكثر فاعلية حينما يتصل العمل الأدبى بالقارئ اتصالا
قيقيا، فعن طريق هذا الاتصال ستتكشف لنا مواقف جديدة
د تثرى البحث والدراسة. فإذا كنا فى مناقشتنا قد ذهبنا إلى
ن العمل الأدبى هو «بناء قصدى خالص» وتكوين تخطيطي
حتوى على مجموعة كبيرة من الشفرات ومواطن عدم التحديد
فإننا فى التفاعل الحى معه أثناء القراءة سنكتشف أنه لا يقدم
ـا أى من المواطن غير المحددة، كما أنه لايبقى المظاهر
لتخطيطية فى حالة إستعداد، وهذا يجعلنا نتساءل كيف يبدو
لعمل الأدبى أثناء القراءة؟!»(٢) هذا السؤال أتاح لإنجاردن
لتمييز بين الأعمال الادبية وتعييناتها المختلفة، فعملية التعيين
لتى نقوم بها للعمل الأدبى تتشكل أبعادها الرئيسية أثناء
لقراءة وتختلف عن العمل الأدبى نفسه. وعلى هذا فعملية
لتمييز بين العمل الأدبى وتعييناته المختلفة تتطلب أن يحمى

القارىء نفسه مما يشتت ادراكه، وبالتالى لابد أن ننحى جانباً كل الخبرات والحالات النفسية المنتمية إلى عالمه الواقعى ويحدث «ما يشبه (العمى والصمم) بكل افعال واحداث العالم الواقعى، وهذه التنحية تتيح للموضوعات المتمثلة فى العمل الأدبى، أن تشكل عالماً منفصلاً لا يرتبط بعالمنا الواقعى هذا من ناحية ومن ناحية أخرى تتيح لنا الاستمتاع الكامل بخصائص القيم الجمالية الظاهرة فى العمل الفنى الأدبى»(٣)وبهذا يتعين العمل الأدبى فى خبرة جمالية صحيحة، ولكى يتم ذلك لابد أن يلتزم القارىء بالتسلسل الإيقاعى للجمل الواردة فى النص وألا يتدخل فيها أو يغير فى مكانها داخل النص. وكمثال قصير على ذلك يذكر إنجاردن هذه الجمل.

(.. كنتيجة لذلك، إنفعل الأب على سلوك ولده،
صفعة عدة صفعات ، وبعد أم وبخه على إفتقاره إلى
الحس العائلى، مضى إلى عمله)

ويؤكد إنجاردن على أننا عندما نقرأ هذه الجمل، فاننا نظن أن الابن قد تصرف بشكل غير لائق وغير مطيع تجاه والده حتى أن الأب غضب وضربه، ثم أكمل ما كان قد بدأه واتجه إلى العمل. وإذا عدنا ترتيب الجمل علي النحو التالى.

(.. صفعة عدة صفعات ، كنتيجة لذلك، إنفعل
الأب على سلوك ولده ، وبعد أن وبخه على إفتقاره
إلى الحس العائلى. مضى إلى عمله)

وهنا يرى إنجاردن أن تغيير الجمل أدى إلى تغير فى الموقف المصور ككل، وما هو أكثر أهمية هنا أنه بدلا من شخصين فى النص، اصبح لدينا بعد التعديل ثلاثة أشخاص: الولد الذى يضرب شخص ما، والشخص المضروب الذى يبدو أنه ينتمى إلى الأسرة، والأب، والابن الآن هو القائم بفعل الضرب والأب غاضب منه ولكن لسبب آخر غير السبب السابق ذلك لأنه لم يوبخه لسوء سلوكه، ولكن لأن سلوكه العدائى كان تجاه أحد الأقارب(٤).

وهكذا نرى أن إعادة ترتيب الجمل فى النص الأدبى قد يؤدى إلى تدمير النص كله، وهذا التدمير بالتالى على عملية التعين وكذلك على القيم الجمالية الواردة فى العمل الأدبى. وعلى هذا فطالما أن ترتيب الأجزاء محدد فى العمل الأدبى. فإن ذلك يملى على القارىء الترتيب الذى يجب عليه أن يقرأ به تلك الأجزاء، وفى أثناء القراءة فإن ترتيب تسلسل الأجزاء فى العمل الأدبى نفسه يعد تسلسلاً إيقاعياً تنتهجه عملية القراءة وكذلك عملية التعين. وعلى هذا فالقراءة يجب أن تتم فى عملية إيقاعية

وذلك لكى يتم إدراك العمل عن طريق التآلف مع اجزائه فى نفس الترتيب الذى تتابع فيه داخل النص وأى انحراف عن هذا الترتيب فى القراءة ـ مثلا إذا قرأ شخص ما قراءة عكسية أو قرأ فصلاً بفصل ـ قد يؤدى إلى تعين مختلف تماماً عن العمل نفسه، وعموما فعملية التدقيق توضح لنا أنه على الرغم من أن المرء يلاحظ ترتيب تسلسل الأجزاء فى القراءة فهناك اختلاف لا يمكن منعه بين التعين والعمل ذاته، هذا الإختلاف هام لدرجة كبيرة وخاصةللإدراك الجمالى للعمل الفنى الأدبى، ولعل هذا يقودنا للحديث عن التوائم مع العمل الفنى الأدبى أثناء وبعد القراءة.

من الممكن أن يقرأ المرء العمل الفنى الأدبى بأكثر من طريقة، وإنجاردن فى سياق مناقشته لعملية التوائم مع العمل الفنى الأدبى يركز على الطريقة التى تتم فيها قراءة العمل الأدبى لأول مرة، «ودون توقف من البداية إلى النهاية ودون إعادة قراءة أى أجزاء سبق قراءتها»(٥) وهذا لن يتأتى إلا فى الأعمال الأدبية القصيرة، كالقصة القصيرة مثلا أو القصة القصيدة، أو القصيدة الغنائية. فعندما يقرأ المرء العمل الأدبى جملة بجملة، ويقوم بأداء العمليات التى قمنا بذكرها لتعين العمل الأدبى فى مرحلة من القراءة. فإن «الجزء الذى يتم قراءته

«الآن» من العمل فقط هو ما يوجد بالنسبة لنا فى شكل حى أما الأجزاء الأخرى («السابقة» التى سبق قراءتها ، و«اللاحقة» التى لم تقرأبعد) لا تختفى كلية من وعينا ولكنها لم تعد موجودة بنفس الطريقة الحية التى قرأت بها فى نفس لحظتها. ولذلك يجب أن نودى أفعالا خاصة لإستدعائها(٦).

وفى أثناء القراءة النشطة للعمل الأدبى، تتكشف مناطق مجهولة تماما للقارىء وتتجسد شخصيات ومواقف كثيرة، تعلن عن نفسها وحضورها فى خبرة القارىء وبنية النص. وعن طريق هذا الحضور «تظهر وتعرف للقارىء ثم بعد ذلك تختفى، ولكنها لا تفقد وجودها داخل النص، بل تتجسد بين الحين والآخر للقارىء الذى يربطها بالواقع الحقيقى للعمل، ولذلك لابد أن يبذل القارىء كل ما فى إستطاعته ليبقى العمل فى واقعية متغيرة»(٧). والجزء الذى نقرأه الآن فى العمل، يكون ماثلاً بشكل حى وفورى لنا، لأننا فى لحظة القراءة ندرك الجمل فى تعيناتها «ونتخيل بشكل حى وأفعال أصل الأصوات الشفاهية والتكوينات والظواهر الصوتية المتعددة. وتصبح مسموعة فى آذاننا فالموضوعات المتمثلة فى العمل الفنى الأدبى الماثل لنا نكتسبها فى مظاهرها التخطيطية المتعينة، كما لو كنا شهوداً مباشرين على ما يحدث الآن فى طبقة موضوع العمل»(٨) هذا

بالنسبة للجزء الذى نقرأه في لحظته، فماذا عن الأجزاء التى فرغنا من قراءتها؟!

هنا يرى إنجاردن أنه على الرغم من بعدنا بالفعل عن أجزاء العمل التى قرأناها وعن الموضوعات المتمثلة فيها، «فإننا ليس لدينا إحساس Feeling باستمرارها فى الوجود فقط ولكننا أيضا نستبقيها في ذاكرة نشطة Active Memory وهناك عوامل فى كل من العمل نفسه، وظروف القراءة تسمح لبعض الأجزاء المقروءة فعلا أن يتم الاحتفاظ بها فى الذاكرة النشطة»(٩) ويشير إنجاردن إلى عملية أخرى تحدث تلقائيا من قبل القارىء ، وهى أنه يلخص جملا معينة أو مجموعات من الجمل Groups of Sentences والمقروءة بطريقة خاصةSpecial Way وغالبا ما يحدث هذا التلخيص أو التكثيف Condensation آليا Automatically إلى حد ما دون إنتباه خاص من جانب القارىء، لهذه الجمل ودون عملية تلخيص خاصة. مثل هذه العملية ممكنة بالتأكيد ولكن عندما يدير القارىء إنتباهه إلى أجزاء العمل التى تمت قراءتها بالفعل، فإنه ينتج توقعاً جديداً New Actualization ولكن هذا الفعل الخاص Special Act ليس لازماً للإحتفاظ بها فى الذاكرة النشطة، علاوة على ذلك فقد تعيق تقدم القراءة البسيطة

Simple Reading والتى تهمنا هنا (١٠).

والمعنى «المكثف» بهذه الطريقة، يمكن ايضا أن يتخذ اشكالا أخرى فيمكن ببساطة أن يكون معنى جملة ذات أهمية خاصة، تظهر آليا فى سياقها. أو جملة جديدة لا تظهر فعليا فى العمل، ويمكن احيانا أن نعيد تمثيل الأجزاء الممتدة من العمل للقارىء فى اختزال مكثف. ومن المدهش أن هذا المعنى المختزل يتكون «دون قصد من القارىء فيبدو أنه يكون نفسه. وحينما نحتفظ بالمعنى المكثف فى الذاكرة النشطة لا يعنى أننا فى القراءة نؤدى فعلاً خاصاً للتذكر موجه إلى هذا المعنى، كذلك لايعنى أننا نمتلك اتجاهاً محدداً تجاه أداء مثل هذه الأفعال التذكرية، كما يحو لبعض النفسيين أن يؤكدوه»(١١).

ويبدو أنه من الضرورى هنا أنه ليس من الممكن أن نمذج أو نقارن بين تصور هوسرل عن «التذكر ، وهو المجال الموضوعى الذى يبقى بشكل تام داخل الخبرة ويصل ويتساوى بالحكم»(١٢) وبين الذاكرة النشطة التى لم يتم مناقشتها - فى إعتقاد إنجاردن - فى أى من «علم النفس أو فينومينولوجيا الوعى Phenomenlogy of Consciousness وذلك لانها موجودة دائما ونحن معتادون عليها»(١٣).

بعد انتهاء إنجاردن من تحليل ادراكنا للعمل الأدبى فى

لحظة قراءته. يتجه لمناقشة معرفتنا به بعد الانتهاء من قراءته وخاصة أننا فى ذلك الوقت نكون قد تعرفنا على كل جوانبه ، واحتفظنا بإنطباع حى Vivid Impression عنه. ويرفض إنجاردن الراى الذى يذهب إليه البعض باننا يمكن أن ندرك العمل بعد انتهائنا من قراءته بسهولة. ويؤكد أن هذا الراى هو «مجرد وهم، وذلك لأننا إذا احتفظنا بالعمل فى الذاكرة النشطة بعد القراءة وإذا كنا ما نزال نستدعيه بشكل حيوى. اذن فنحن نمتلكه فى منظور ايقاعي واحد ومن نقطة محددة هى تحديداً نهاية العمل، وهذا المظهر له مميزات خاصة عن تلك التى امتلكناها أثناء القراءة. فهو يمنحنا على الأقل ومبدئياً العمل ككل، ونحن نعرف أنه لا توجد أجزاء باقية لنتتبعها ، ونظرياً يجب تفسير كل شىء عند هذه النقطة، ثم نفاجأ بأن هذا المظهر لا يمد إلى توصيل العمل بأى طريقة كافية من المظاهر السابقة التى تمت قراءتها، ولهذا ربما يكون من الصعب أن ندرك ـ العمل ككل»(١٤).

ولكن لا ينفى ذلك إعترافنا بأن مظهر العمل الذى نكتسبه أو على الأقل يمكننا اكتسابه بعد إنتهاء القراءة يلعب ـ لاسباب كثيرة ـ دوراً هاماً فى إدراك ومعرفة العمل. وهذا ليس لمجرد أننا تآلفنا مع كل أجزاء العمل في خبرة مباشرة Direct

Experience للقراءة. ولكن - أيضا - لأننا الآن امتلكنا داخل مجال خبرتنا الترتيب القاطع للموضوعات المتمثلة فى العمل. وترتيب الأجزاء فى حالة تمثيلها كما نعرف أيضا أن كل طبقات العمل تتآزر بالنسبة لبعضها البعض، وبالتالى فعند إنتهاء القراءة فقط يمتلك القارىء ليس فقط كل المواد الخامRaw Material - إذا جاز التعبير - ولكن أيضا كل المواد فى علاقاتها المتنافرة للعمل. ومعرفة هذا التنافر يسمح للقارىء أن يبذل جهداً ادراكياً - يعتقد البعض أنه يوازى جهد المؤلف - اضافيا فى العمل ويتيح له بشكل خاص أن يؤدى أفعالا تحليلية وتركيبية Analytic and Synthetic Acts للفهم ، تعتمد عليها المعرفة Knowledge الاعمق بالعمل، وهذه الأفعال الإدراكية التى يمكن اداؤها بعد القراءة يجب أن تتعرض لتحليل خاص، فهى متنافرة تماماً ويجب أن تتبع مسارات مختلفة اعتماداً على المميزات الغريبة للعمل نفسه على موقف واهتمام وقدرات القارىء ولكن كل هذه الأفعال تفترض مسبقاً أن الشخص الذى يحاول تأديتها يجب أن يكمل قراءته للعمل، وبدون هذه القراءة لن تكون لنا خبرة به(١٥).

وبشكل عام فاننا يجب أن نعود للعمل بعد قراءته لأننا فى القراءة الأولى قد ننسى بعض تفاصيل العمل، وخاصة إذا لم

تكن واضحة للادراك وهنا تحدث فجوات Gapsداخل العمل، والعمليات الادراكية الحادثة بعد القراءة تسمح لنا برؤية مثل هذه الفجوات وتعيدنا مرة اخرى للعمل نفسه، فبدون هذه العودة وبدون قراءته مرة ثانية وثالثة لا يمكن للمرء أن يتقدم فى مجهود فهم العمل وفي ادراكه حسياِ فالقراءة تضعنا أمام المصدر أى العمل نفسه، وكل الأحكام عليه يجب أن تقوم على ما هو معطى فيه أو ما يمكن اكتسابه منه، وكل هذا لا ينفى أهمية القراءة الأولى للعمل الفنى الأدبى، فعلى الرغم من أوجه قصورها فإن لها ميزة عن كل القراءات التالية، فهى تحدد بمعيار كبير ما إذا كان المرء سينجح فى الإدراك الصحيح للعمل عموماً، والقراءة الاولى هامة بشكل خاص للاعمال الفنية الأدبية التى تدرك فى موقف جمالى والتى تجعل تشكيل الموضوع الجمالى ممكناً (١٦) وذلك لأن العمل الأدبى «لن يشكل موضوعه الجمالى إلا إذا تم التعبير عنه فى تعين ما»(١٧).

وأخيرا نأتى إلى نقطة هامة فى كتابات إنجاردن يصرح بها بنفسه ويختتم بها دراسته فى نظرية العمل الفنى الأدبى، وهى أنه على الرغم من المدى المتسع لتحليله للعمل الفنى الأدبى إلا أنه أظهر فقط السمات الأساسية للعمل الأدبى، وهنا يقول «هناك نقاط وأشياء كثيرة تحتاج لمزيد من الجهد والبحث

والإستكمال ، والقارىء الذى يأخذ نتائج نظريته كنقاط مساعدة تحثه وتنقله إلى أبحاث أخرى - وإذا نجح ليس فقط فى تنفيذها وإحلال أى خطأ محتمل اكون قد وقعت فيه - هو القارىء الذى سيستفيد من نظرية العمل الفنى الأدبي»(١٨).

فالعمل الفنى الأدبى هو عجينة حقيقية، إنه يوجد ويعيش ويعمل فينا ويُسرى حياتنا إلى درجة فائقة، فهو يمنحنا ساعات من المتعة ويسمح لنا بأن نغوص فى أعماق الوجود، وإذا رغبنا فى فهمه نظريا فإنه يظهر تعقداً وتعدداً لجوانبه مما يصعب عملية فهمه، كما أنه يقف امامنا فى خبرة كوحدة تسمح لهذه البنية المعقدة أن تتجلى، إن له وجوداً متنافراً وجودياً يبدو وكأنه يعانى قصورا فى كل عملياتنا كما أن تعييناته تحدث تغيرات عميقة فى حياتنا فهو يوسعها ويرفعها فوق سطحية وجود الحياة اليومية، ويمنحها إشعاعاً محبباً إنه «لا شىء» إلا أنه عالم رائع فى حد ذاته.

٢- الحالات الحدودية «نموذج تطبيقى»

بعد أن إنتهى إنجاردن من تقديم نظريته للعمل الفنى حاول تأكيد نتائج دراسته وإختبار صحتها، وذلك بتطبيقها على باقى الأعمال والحالات الحدودية المشابهة للعمل الفنى الأدبى، كالمسرح والسينما والتمثيل الصامت.. إلخ، وقد أوضح خطورة

قصر تجليله على الأعمال الأدبية فقط لأنه بذلك يفترض مسبقا صحة النتائج التى يتوصل إليها، و«هذا قد يؤدى بنا إلى مفاهيم خاطئة عن جوهر العمل الأدبى(أو العمل الفنى الأدبى)، ولكى نتحصن ضد هذا الخطر يجب أن نلتفت إلى الأعمال الأخرى التى تربطها صلات ماهوية بالأعمال الأدبية، وهذه الأعمال هى الأعمال الفنية الأدبية»(١٩).

المسرح Theatre

بداية يوضح لنا إنجاردن أننا عندما نذهب إلى المسرح لمشاهدة مسرحية «شيلر» دون كارلوسDon Carlos مثلا، هل نتعامل فى هذه الحالة مع عمل أدبى أم أن «خصائص خاصة» Special Properties يملكها العمل المسرحى، وترسم خطاً حاداً بين الحالات المدروسة سابقا (المقصود بها الأعمال الأدبية) وبين ما يعرض على خشبة المسرح؟ ما الذى يحدث إذا عندما نشاهد مسرحية؟ هل«دون كارلوس» التى قرأناها تتطابق Identical مع التى نراها على خشبة المسرح(الإستيجStage)؟

وقبل الإجابة عن هذه الأسئلة يضع إنجاردن حداً فاصلاً بين العروض Performances المسرحية الفردية والمسرحية نفسها والتى تؤدى لعدة مرات، فكل عرض هو حدث فردى لا

ينفصل عن الأحداث الواقعية Real Events ورغم عدم قدرتنا على تسميته واقعياً من كل النواحى - ويختلف كل عرض مسرحى عن العروض السابقة له أو اللاحقة عليه فى العديد من التفاصيل، رغم أنه فى كل عرض يتم أداء نفس المسرحية ذاتها حتى عندما تؤدى بسوء، وحقيقة فإن العرض المسرحى يجب ألا يكون بالغ السوء (لأنه عندها لن تحتفظ المسرحية بأى تعبير على الإطلاق) وبشكل دقيق ففى العرض السيىء سنرى بوضوح الفرق بين العرض المسرحى والمسرحية نفسها. وافتراض أن العرض الجيد يجب أن يكون من كذا وكذا يفترض مسبقا هذا الفرق(٢٠)، بمعنى أن الفرق بين العرض الجيد والعرض السيىء يمكن النظر من خلاله إلى الفرق بين العرض المسرحى الفردى، أو بين أى عرض مسرحى وبين المسرحية كعمل فنى أدبى مكتوب.

وعموما ما يهمنا هو مدى الفرق بين العمل المسرحى المكتوب «النص» والعمل المسرحى المقدم على خشبة المسرح العرض وعلى سبيل المثال إذ لاحظنا دراما مثل دون كارلوس كما تبدو لنا فى العديد من القراءات الفردية، ثم قمنا بعد ذلك بمقارنتها بنفس الدراما كما هى معطاة لنا فى العديد من العروض المسرحية فسنصدم فى كل من الفرق والصلة بينهما،

ولكن الفرق أساساً في الطريقة التي يتم بها تمثيل الموضوعات المتمثلة في الحالتين، والطريقة التي يبدوان بها في مظهرهما ، وفي الدراما المكتوبة يوجد كما أسسنا سابقا نصان مختلفان هما النص الأساسي The Main Text أي الكلمات والجمل التي يتحدث بها الأشخاص داخل المسرحية، والنص الجانبي The Side Text أي المعلومات Informationالتي يعطيها لنا المؤلف.

وفي المسرحية التي تشاهد وتعرض على خشبة المسرح يكون وظيفة العرض فيها والتي تؤدي في الدراما المقروءة بواسطة المعلومات التي يقدمها لنا المؤلف (النص الجانبي) تنتزع في المسرحية المعروضة بواسطة موضوعات واقعية محددة مؤهلة، والتي تظهر في المظاهر التخطيطية المرتبطة ولكنها غير محددة بوضوح بالنظر إلى فرديتها ، وهذه الموضوعات كما يقال تلعب دوراً أو بشكل أكثر دقة تؤدي وظيفة اعادة الانتاج والتمثيل وحقيقة فهي تمثل تلك الموضوعات التي تعرض قصديا لكل من النص الجانبي والنص الأساسي في الدراما المقروءة، وهذه الموضعات المتمثلة لا تحتاج إلى أن تكون بشكل دقيق تلك الاشياء والبشر الواقعيين، الذين يجدون أنفسهم على المسرح فعلاً في عرض ما ، ينبغي عليهم أن

يتشكلوا بطريقة تسمح لهم ولو جزئيا باداء وظيفة اعادة الانتاج وتمثيل الموضوعات المتمثلة فى المسرحية المعروضة على خشبة المسرح، وتجعلهم يظهرون بالمظاهر المرئية والسمعيةVisual and Acoustical Aspects المناسبة (٢١) وبالتالى يمكن أن تظهر الموضوعات المتمثلة فى مظاهر متعينة ويمكن للمشاهد بالتالى اكتساب خبرة بها، وبالتالى فالمسرحية المعروضة على خشبة المسرح تختلف عن العمل الأدبى الخالصPurely Literary Work فى الطريقة الجديدة للتمثيل، والتى تعوقها الطبيعة الجوهرية للعمل الأدبى الخالص ويظهر فيها:

١ـ موضوعات واقعية مشتركة فى وظيفة اعادة الإنتاج والتمثيل Repraduction and Representation.

٢ـ الخصائص المشكلة بشكل مناسب والمحددة سلفاً بواسطة خصائص الموضوعات الواقعية والتى تظهر فيها لموضوعات المتمثلة. هذه المظاهر لا تبقى فى حالة استعداد فقط بواسطة الأدوات الفنية المتعددة كما فى العمل الأدبى لخالص ولكنها بدلا من ذلك تتحدد تعينياConcretely بواسطة الموضوعات التمثيلية كمظاهر للموضوعات المتمثلة، حتى أن الجمهور فقط هو ما نحتاجه لكى نتوقع تعينها

الكامل(٢٢).

وعلى الرغم من ذلك يجب أن لا يعتقد المرء أن كل تفاصيل الموضوعات المتمثلة فى المسرحية المعروضة على خشبة المسرح تكون متمثلة بواسطة الموضوعات الواقعية وذلك ينطبق - كليا - فقط على ما هو معروض قصدياً داخل العمل الأدبى الخالص المعطى لنا وينطبق جزئيًا على الموضوعات الفيزيقية والمحددة سلفاً بواسطة «النص الأساسى» التى توجد على خشبة المسرح، وعلى النقيض من ذلك فإن العمليات النفسية للأبطال - والتى تكون إما معبراً عنها بواسطة وظيفة اللغة (طبقة الصياغات الصوتية) أو يتم التحدث بها على خشبة المسرح - يتم عرضها واظهارها كما فى العمل الأدبى الخالص، علاوة على ذلك فإن أدوات التمثيل والوصف (المظاهر التخطيطية الباقية فى حالة استعداد والمعروضة فى الجمل) والمميزة للعمل الأدبى الخالص لا تفقد وظيفتها للعمل المسرحى، طالما أنها معروضة ومحددة سلفاً بواسطة الجمل الخاصة بالنص الاساسى(٢٣).

وفى ضوء ما ذكرناه قد يكون من الخطأ إدعاء أن العمل المسرحى المعروض على خشبة المسرح هو إدراك لعمل أدبى خالص، وذلك لأنه من ناحية توجد طبقتين فى العمل الأدبى لا

يمكن ادراكهما بأى حال من الأحوال فى العمل المسرحى وهما طبقة وحدات المعنى وطبقة الموضوعات المتمثلة، علاوة على ذلك فإن باقى الطبقات لا تدرك ولكنها تتجزأ على الطبقات المرتبطة للعمل الأدبى الخالص، وبالتالى تكون تكوينات جديدة تماما بالنظر اليها ومن ناحية أخرى، تظهر فى مسرحية «خشبة المسرح» الفروق البنيوية والتى تجعلها عملاً جديداً بالنسبة للعمل الأدبى الخالص، وبالتالى فنحن نتعامل هنا مع نوع مختلف من الأعمال الفنية، وعلى الرغم من ذلك يوجد ارتباط قوى بين مسرحية خشبة المسرح والعمل الأدبى، بمعنى يثبت أن الأخير موجود فعلاً ولا يحتاج بالضرورة إلى أن يكون هو القضية، وبشكل دقيق فإن ماهية الطبقات غير المدركة لوحدات المعنى والموضوعات المتمثلة هى فعلا ما يسمح بتأسيس تآزر بين هذين العملين والمتنافرين ويسمح لنا بالحديث من هذا المنطلق عن «نفس» الدراما فى شكلين مختلفين وهما المسرحية المقدمة على خشبة المسرح والعمل الأدبى الخالص(٢٤).

وبشكل عام فإنه إذا لم تكن مسرحية «خشبة المسرح» عملاً أدبيا فإنها يمكن أن تكون حالة حدودية جديدة وذلك لأسباب عديدة أهمها:

١- فى المسرحية المعروضة على خشبة المسرح توجد بنية

طبقية مشابهة للعمل الفنى الأدبى الخالص، مع إختلاف أن العناصر الجديدة تظهر فيها وأن بعض الطبقات تلعب أدوارا معدلة إلى حد ما.

٢- طبقات وحدات المعنى والصياغات الصوتية تظهر أيضا فى المسرحية ولها دور مميز كما فى العمل الأدبى الخالص.

٣- وإتصالاً مع البنية الطبقية فإن التفرغ الصوتى لخصائص القيمة التى وجدناها سابقا أساسية فى العمل الأدبى، توجد بالمثل فى المسرحية.

٤- علاوة على ذلك فإن التعديل شبه الحكمى للجمل التى ينطق بها الأشخاص داخل المسرحية لا يكون نادراً هنا.

٥- وبالمثل فإن الخصائص الميتافيزيقيةMetaphysical Qualitiesيمكن تفسيرها فى المسرحية وهذا التفسير غالبا ما يمتلك تعبيرية أكبر من الممكن فى العمل الأدبى الخالص.

٦- وأخيرا توجد هنا جملة بنية محددة لتسلسل الأجزاء وتشترط الآثار المتعددة للديناميكيات الداخلية للعمل (٢٥).

وبالتالى فإن هذه الفروق والتشابهات القوية تؤدى بنا إلى النظر إلى مسرحية خشبة المسرح كحالة حدية/ متاخمةBorderline Case من العمل الأدبى وفى نفس الوقت فإنها تشكل انتقالا للاعمال من نوع مختلف وتعرض

تطابقا مع الأعمال الأدبية ولكن لا يمكن أن يصنف معها، ويقف بينها وبين اعمال الرسم وهذه الأعمال هى البانتومايم أو التمثيل الصامت والسينما الصامتة.

السينما الصامتة Silent Cinema

بعد مناقشته للعمل المسرحى المعروض على خشبة المسرح، وكذلك مناقشته للفروق الجوهرية بينه وبين العمل الأدبى الخالص ينتقل إنجاردن لمناقشة نوع آخر من الفنون وهو فن السينما، ويركز دراسته على الدراما السينمائية الصامتة والتى تفتقد كلية إلى المعلومات المكتوبة، ومن ناحية أخرى يهتم بالدراما المنتهيةThe Finished Drama والتى إكتملت بشكل نهائى، وبشكل خاص يهتم «بعلاقة الدراما السينمائية بالعمل الأدبى ويقصر بحثه على عرض البنية الأساسية للدراما السينمائية دون الخوض فى المشكلات الخاصة بتقنية السينما وأدواتها المختلفة»(٢٦).

بداية يتساءل إنجاردن ما الذى تمثله لنا الدراما السينمائية؟ ويجيب على تساؤله قائلا إنها تمثل لنا تياراً منفصلاً من الصور Images التى تُخفى إنفصالها، وكل صورة تتكون من تأسيس من الأدوات الفوتوغرافية للجانب المرئى وبتتابع هذه الصور وراء بعضها فإنها تسبب ظهور الموضوعات المحددة، كما تفعل

لأشياء المرسومة ولكن بطرق موسعة ومضاءة أساسا، حيث
نها فى إندماجها تسمح بظهور أحداث ممتدة إيقاعياً فى
تاميها الكلى المتعين(٢٧).

ويحدد إنجاردن وجه الإختلاف بين الدراما السينمائية
العمل الأدبى فيذهب إلى أنه فى الدراما السينمائية لا توجد
طبقتى الصياغات الصوتية ووحدات المعنى اللتين تظهران فى
العمل الأدبى، وبالتالى فإن نصف الطبقات الضرورية للعمل
الأدبى هى ما يبقى، وبالتالى فإنه - أى العمل السينمائى - ليس
عملاً أدبياً بالمعنى الصحيح، ولكن ليس عدد الطبقات وحده هو
ما يقيم الفرق الأساسى بين الدراما السينمائية والعمل الأدبى
بدلا من ذلك فحقيقة أن الطبقة المشكلة والفريدة فى الدراما
السينمائية هى «طبقة المظاهر المرئية» وليست طبقة وحدات
المعنى كما فى العمل الأدبى، ويمعنى آخر فإن المادة الأساسية
هى المظاهر المرئية المعاد تكوينها وتؤدى وظيفتها بالتأثير على
ظهور الموضوعات المرتبطة، ولهذا السبب فإنها تحتفظ بأهمية
حاسمة هنا، فالأشياء والناس المعطون هنا فيما يحدث بشكل
شبه حسى من الخارج «وفى كل شىء يكون لنا به خبرة عنهم،
وعلى هذا فكل شىء يجب أن يمتلك أساسه فى تيار المظاهر
المعاد تكوينها، وذلك يؤدى إلى صعوبات تقنية خاصة، ويقتضى

ادوات فنية خاصة، حيث أن معنى كلامهم يكون صعب المنال، وفى الدراما السينمائية الصامتة تكون تلك الاحداث النفسية والتى لا يمكن التعبير عنها فى الحالات البدنية للسلوك صعبة المنال (أو بشكل أكثر دقة لم تتشكل أساساً) أو تكون متشكلة فقط بشكل غير مباشر ويذلك فانها تكون محددة بالمواقف الواضحة مباشرة، وبالتالى فإن إدراكها بواسطة المشاهد يفترض مسبقاً عمليات فردية خاصة يقوم بها(٢٨).

وعلى هذا ففى الدراما السينمائية الصامتة تتضح حدود التمثيل من هذا المنطلق، رغم أنه فى اعتبارات أخرى تكون هذه الحدود اوسع مثلا فى مقارنة مع المسرح، حيث تندر الأدوات التقنية، وينتج هذا الحد - فى تمثيل الاحداث النفسية - انتقالا معينا فى مركز جاذبية الوجود النفسى : المحيط الانفعالى وبشكل خاص تلك المشاعر والأحاسيس والرغبات .. إلخ. التى تكون عنيفة وقوية ومميزة بالفطرة والخشونة ويظهر على السطح. وعلى العكس فمحيط العمليات الحسية والحياة الداخلية المراوغة والمنقلبة داخلياً - روحياً وعقلياً - تندفع إلى الخلفية إن لم تختفى تماما، وإتصالا مع ذلك فإن مدي الخصائص الميتافيزيقية - التى يمكن التعبير عنها فى عالم سينمائى متمثل - تضيق وتتحدد(٢٩) وعموما ليس من الضرورى مشاهدة ذلك

كقصور فى الدراما السينمائية فإن من يعتبرها تقليدا للمسرح هو من يحس ذلك أو حقيقة فإن الدراما السينمائية تقتفى آثار جزء مختلف فقط من الوجود، وهو تحديداً كل الأحداث-All Events والأشياء الممكن اقتفاء آثارها فى المظاهر المرئية، وفى نفس الوقت فإن تعين المظاهر المعاد تشكيلها إلى جانب إحتمالية أن تجعل المظاهر التى اختفت تقريبا من المجرى المعتاد للادراك أكثر قبولاً وتفهماً عن الأدوات التقنية المناسبة(مثل تكبير الصورة المعطاه) بسبب العديد من حالات السلوك الفيزيقى للموضوعات (الناس، الحيوانات ، الأشياء) التى تشترك فى الأحداث المتمثلة حتى يمكن إقتفاء أثرها بشكل أكثر تميزاً عما هو ممكن مع الادوات الأدبية الخالصة، وفى الدراما السينمائية يجب أن يكون التركيز منصباً فقط على الأحداث المرئية، وإن أمكن فإن القصة المتمثلة كلها يجب أن تتنامى فيها فقط، وإذا لم يحدث ذلك فإن الافلام السينمائية يمكن أن تؤدى إلى وجود متطفل هامشى بالنظر إلى المسرح والأدب(٣٠).

وحقيقة فإن القيمة الفنية للدراما السينمائية تعتمد فى المقام الأول على إختيار المظاهر المعاد تكوينها وخصائصها الجمالية الواضحة، وتعتمد ثانوياً على الموضوعات المتمثلة المقدمة

داخل العمل السينمائى، وعموما لا يجب أن نمضى قدماً فى هذا الإتجاه ونعتبر طبقة الموضوعات غير ظاهرة تماما أو حتى مستبعدة حيث أن المرء لا يستطيع أن يتغاضى عن النظر إلى حقيقة أنها جزء من جوهر يكون مظهرا لشىء ما، و«فكرة الدراما السينمائية المطلقة، أى تلك التى تكون فيها طبقة الموضوعات المتمثلة المقتفاة (أشياء، أشخاص ، أحداث) نادرة تماما قد تكون إجرائية تقنيا، ولكنها يمكن أن تكون نوعاً متنافراً تماماً من الأعمال، حتى وإن تم إنتاجها بنفس المعدات، وإذا وافقنا على أن كلا الطبقتين لا تنفصلان عن الدراما السينمائية فإن علينا أيضا أن نوافق على أن التفرع الصوتى للعناصر المتنافرة وخصائص القيمة المرتبطة موجودة كذلك، رغم أنها هنا أفقر أساسا ولذلك فهى أبسط من العمل الأدبى الخالص» (٣١).

وخلاصة القول أن الدراما السينمائية ليست عملاً أدبياً، وتبعا لحقيقة أنه أساسا تكون نفس الموضوعات متمثلة فيها، إلا أنها تمتلك ولو بدرجة بسيطة طبقة الموضوعات المتمثلة، وهى مرتبطة بالعمل الأدبى، وإذا كانت عملا فنيا فإنها تكون أقرب إلى الأعمال الفنية الأدبية منها إلى أعمال الرسم والتصوير على سبيل المثال.

وكالعمل الأدبى فإن الدراما السينمائية يمكن أن تكون عملا فنيا أو مجرد عمل اخبارى أو تقرير علمى، مثلا دراسات عن طيران الطيور ، صور للاستخدام السيكولوجى، شريط سينما يستخدم للأحياء أو الطب.. إلخ، وفى ذلك نجد علاقة جديدة بين الدراما السينمائية والأعمال الأدبية فإذا كانت عملا فنيا فإن الموضوعات المتمثلة تظهر ليس كواقع ، ولكن فقط كشبه واقع - مثلها فى ذلك مثل العمل الأدبى الذى يعد شبه واقعيا - فهى تظهر فقط فى عادات الواقع كما أنها أيضا تكون موضوعات واقعية مستقلة وجودياً ، ولكنها مجرد اشباح يجب تفسيرها أولا بالعمليات الفردية المناسبة كظهور الموضوعات المتمثلة وقصدية الموضوعات المتمثلة بالمثل تتم اضاءتها بحقيقة أنها اشياء وبشر واحداث واقعية. تم تصويرها أثناء انتاج الفيلم، وبالنسبة للموضوعات التي يتم تصويرها فإنها لا تكون مجرد موضوعات واقعية، فهى تؤدى هنا وظيفة عادة الانتاج والتمثيل وتلعب دوراً ما ، وليست الأشياء الواقعية اشياء واقعية أصيلة ولكنها بديلا عن ذلك. وما يعاد انتاجه أو عرضه بواسطتها(بالنسبة للصور التى صنعت ونفذت العرض) هو ما ينتمى كطبقة إلى بنية الدراما السينمائية، ومن ناحية أخرى فالوضع يختلف تماما عندما نتعامل مع الفيلم العلمى أو

الإخباري (مثل شريط الأخبار) هنا لا تلعب الأشياء الواقعية المصورة سينمائياً أى دور فقد تم تصويرها فى وجودها وجوهرها البسيط والعيني ولأى سبب من الأسباب فإنها نفسها تكون ما نرغب فى فهمه بهذه الطريقة المباشرة فى جوهرها ووقوعها، وعلى العكس فإن الموضوعات القصدية الخالصة المقتفاة بواسطة المظاهر المعاد تكوينها سينمائيا تؤدى الآن وظائف إعادة الانتاج والتمثيل لتعطينا طريقة إدراكية بحته، لأشياء وأحداث تم تصويرها ذات مرة(٣٢).

البانتومايم(التمثيل الصامت) Pantomime

بعد مناقشته لجدلية العلاقة بين العمل الأدبى وكل من العمل المسرحي والفيلم السينمائى، ينتقل إنجاردن لمناقشة فن التمثيل الصامت أو البانتومايم(*) الذى يعد حالة إنتقالية بين

(*) فن البانتومايم له أرضية تاريخية عريقة، وما يثبت ذلك أنه فى سنة ١٨٩٠ م عثر على لفافة من أوراق البردى تحتوى على مخطوطات ل ١٣ مسرحية «ميم » كتبها هيرونداس الكاتب الاغريقى الذى عاش فى مدينة الاسكندرية. حوالى عام ٢٧٠ق. م. وتثبت هذه المسرحيات قدم هذا الفن الذى عرف فى حضارات مختلفة، والذى يعد رئيسيا فى الحركة المسرحية حتى يومنا هذا، وهو شكل تعبيرى متعدد الأوجه يقوم على ممثل خلاق يجيد التعبير بلغة الحركة عن المضمون المسرحي وتتضافر فى هذا الفن عناصر الحركة والنص والموسيقى والإضاءة والديكور لتصنع عملاً تعبيرياً يستطيع من خلاله الممثل أن يجسد أدق الحالات الداخلية النفسية، ويرى بعض الباحثين أن الميم ليس مدرسة أو أسلوباً درامياً لكنه هو الرحم الذى تخلق منه فن المسرح، وتعرف بولندا - موطن إنجاردن - ولعله من هذا المنطق إهتم بفن البانتومايم فى الثلاثينيات من هذا القرن - تقاليد عريقة وحيوية فى هذا الفن ولقد ترسخت هذه التقاليد هناك بفضل الدعم الذى تقدمه الحكومة رغم الرقابة المفروضة. لمزيد من التفصيل انظر

توماس ليبهارت: فن المايم والبانتومايم، ترجمة بيومى قنديل. سلسلة الألف كتاب الثانى، الهيئة العامة المصرية للكتاب، العدد ١٧٩، القاهرة ١٩٩٥، ص ١٧٩.

المسرح والدراما السينمائية فهى مرتبطة بالمسرح لأن فيها كما فى المسرح تشترك الموضوعات الواقعية فى وظائف إعادة الإنتاج والتمثيل، وتحدد تيارات المظاهر كاملة التعين، ومع الدراما السينمائية تشترك فى نفس أرضية إفتقارها إلى طبقتى اللغة وبالتالى فهى أيضا تعانى تحديدا فى القابلية للتمثيل مشابهة لما فى السينما وفى نفس الوقت فهى تختلف أيضا عن السينما فى أن كلا من المظاهر والحركات وحالة سلوك (الممثلين) اللاعبينPlayers تتشكل بطريقة يتم إحلال عنصر اللغة المفتقد إليه هنا بأدوات أخرى، ويعتمد التمثيل الصامت على القول من خلال التقليد وإشارات الشخصية المؤدية بما يمكن التعبير عنهم ببساطة بالكلمات وهى تشبه مسرح «الصم والبكم» وذلك بدقة هو ما لا يقع فى حالة الدراما السينمائية وبالتالى فإن حدود الإبداع التمثيلى فى فن البانتومايم أكثر ضيقا من الدراما السينمائية حيث أن المرء لا يمتلك فى عرضه أدوات تقنية مناسبة، وذلك يسمح لنا بتأسيس إندماج بين البانتومايم والأعمال الأدبية، ولكن ليس إندماجا حقيقيا(٣٣) وعند هذه النقطة يكتفى إنجاردن بالحديث عن البانتومايم وينتقل للحديث عن العمل العلمى وجدلية العلاقة بينه وبين العمل الأدبى.

العمل العلمي Scientific Work

يذهب إنجاردن إلى أن العمل العلمى هو أكثر الحالات الحدية أهمية بالنسبة للعمل الأدبى فهو يختلف فى إعتبارات كثيرة عن الأعمال الفنية الأدبية رغم أنه قريب منها نسبيا، فهى تظهر بنية طبقية مشابهة إلى حد كبير للعمل الأدبى، مع فارق أن عناصر الطبقات الفردية إي جانب أن أدوارها مختلفة وجزئية، كل هذه الفروق ترتبط عن قرب بالنوع المختلف من الوظائف التى يلعبها العمل العلمى، فى الحياة الروحية للإنسان فهى تتكون من نتائج إدراكية تأسيسية محتفظ بها، إلى باقى الأفراد الواعين، وهذه هى الوظيفة التى لا يمكن للعمل الأدبى أن يؤديها وفق فهمنا للمصطلح(٣٤) ويجمل إنجاردن النقاط الأساسية التى يختلف فيها العمل العلمى عن العمل الأدبى وهى كالآتى:

١ـ الجمل التى تظهر فى العمل العلمى تكون أحكاما تحتمل الخطأ والصواب.

٢ـ غالبا ما تتكون بنية العمل العلمى من العلاقات الإرتباطية القصدية بين الجمل والموضوعات المتمثلة، ولكن حيث أن الجمل تكون أحكاما صحيحة جلية هنا، فإن الشعاع التوجيهى للمعانى المحتواه يمر عبر محتوى العلاقات الإرتباطية القصدية

الخالصة بين الجمل، لذلك فإن الجمل تشير إلى الأمور الموجودة موضوعيا أو الموضوعات المحتواه فيها، وقد يكون من الخطأ أن نفكر في أن الموضوعات المتمثلة في العمل العلمي تؤدي وظيفة إعادة الإنتاج، وأنها بسبب هذه الوظيفة تكون الجملة فقط هي ما يشير إلى الموضوعات المتمثلة والمستقلة وجوديا، وقد يكون ذلك هو الأقرب إلى الصحة، ولكن ليس عندما يبقى العمل العلمي في وظيفته المناسبة فهو يمكن فقط في الشكل المعين المفروض عليها عندما يأولها المرء كمفهوم أو تصور Conception لمؤلف ما، كما في المعالجات التاريخية للأعمال الفلسفية وعند ذلك تؤدي الموضوعات المتمثلة وظائف إعادة الإنتاج والتمثيل، ومن هذا المنطلق فإن العمل ككل يقترب من بعض الأعمال الأدبية.

٣- في العمل العلمي وفي كل من طبقة الصياغات الصوتية وطبقة وحدات المعنى، قد تظهر خصائص تحتوي على قيم جمالية، والتي تنتج تفرغا صوتيا للخصائص القيمية إرتباطا مع باقي الطبقات، ولكن حيث أن ذلك ليس خاصية منفصلة فإن العمل العلمي ليس من المتوقع منه أن يمتلك مثل هذه الخواص، ويتوقع منه مبدئيا أن يحتوي على فروض صحيحة.

٤- يمكن أن تحتوى الأعمال العلمية على تيار من المظاهر التخطيطية الباقية فى حالة إستعداد كطبقة خاصة، بما يفيد أن الجمل تشير إلى موضوعات يمكن أن تظهر فى تيارات من المظاهر ، وإذا ظهرت المظاهر أساساً فى العمل فإنها تلعب دوراً اساسياً مختلفاً عن دورها فى العمل الفنى الأدبى، وتحديدا فانها تدخل اللعبة كلية كأداة مفيدة واحيانا اساسية غير منفصلة لنقل النتائج الادراكية(٣٥).

ويبدو من الأهمية بمكان أن نشير هنا إلى أن تحليل وعرض إنجاردن للحالات الحدودية المتمثلة فى المسرح والسينما والتمثيل الصامت والعمل العلمي والذى تعرضت لها هنا، انصب على تحليل بنية هذه المجالات - فقط - بشكل سريع ومبسط يعتمد على توضيح أوجه التشابه والاختلاف بينهم وبين العمل الفنى الأدبى، والنقطة التى أود الإشارة إليها هى أن إنجارن تعرض بشكل مكثف لتيار الخبرات الممتدة فى المجالات السابقة وقارنها بخبرة العمل الفنى الأدبى، وذلك هو ما لم اتعرض له في سياق هذه الدراسة، لأنه فى اعتقادى يحتاج إلى دراسة كاملة نظراً للتحليلات الجادة والعميقة التى قام بها إنجاردن ويصعب الحديث عنها أو التعرض لها بشكل عابر.

٣ـ رؤية نقدية لمعالجة إنجاردن الجمالية

بعد مناقشتنا لبنية العمل الفنى الأدبى والعمليات المعرفية التى ينبغى القيام بها لتعينه، وكذلك التطبيقات التى حاول إنجاردن أن يوسع بها مجال نظريته فى العمل الفنى الأدبى، لينقلها إلى المسرح والسينما والبانتومايم والأعمال العلمية. نكون بذلك قد وصلنا إلى نهاية المطاف فى نظرية إنجاردن الجمالية، لأنه بتأسيسه للموضوع الجمالى وتعيناته المختلفة وبكيفية الخبرة به يكون قد وضع الاسس العامة لفلسفته الجمالية، التى تقوم ـ كما رأينا ـ على منحيين رئيسيين هما، منحى انطولوجى يقوم على دراسة أسلوب وجود العمل الفنى الأدبى من حيث هو شىء مستقل بذاته حسب المفهوم الفينومينولوجى، ومنحى آخر هو منحى الخبرة بالعمل الفنى الأدبى والذى يتأتى عن طريقه فى خبرة جمالية صحيحة تميزه عن باقى الأعمال الأدبية والفنية المختلفة(*).

(*) لابد أن أشير إلى أننى فى سياق عرضى لمنحى الخبرة الجمالية عند إنجاردن لم أتوقف عند تمييزه بين الخبرة الجمالية الأدبية المتحققة فى الاتصال مع الأعمال الفنية الأدبية، وبين الخبرات الجمالية المتحققة فى فنون أخرى كالنحت والرسم والعمارة والموسيقى، وقد قدم إنجاردن هذا التمييز ليرد به على فلايسلاف تاتاركفيتش-Wladyslaw Tatarkiewicz الذى ذهب فى ثلاثينيات هذا القرن إلى أن المرء يجب ألا يحدد نوعا واحدا من الخبرة الجمالية ، بل عليه أن يميز بين نوعين أساسيين مختلفين مما يسمى بالخبرة الجمالية. =

ويوصولنا إلى هذه النتيجة تكون قد وصلنا إلى طرح رؤية شاملة لعلم الجمال الأدبى عند إنجاردن ، ويأتى دور النقد الذى يراه البعض بمثابة الكتابة الإيجابية(٣٦) لأننا نستخلص منه نقاط الضعف والقوة وكذلك أوجه القصور التى تحيط بموضوع بحثنا، وبذلك تكون رؤيتنا فى النهاية رؤية إيجابية، وأهم

= أ - الخبرة الجمالية التى تحدث فى الاتصال بالأعمال الفنية المدركة بالحواس كالنحت والرسم والعمارة والموسيقى.

ب - الخبرة الأدبية التى تظهر فى الاتصال بالاعمال الفنية الادبية كالشعر والقصة والرواية.

وتمييز تاتاركفيتش يعتمد على التفوق الحسى للخبرات الجمالية الفنية الأولى، حيث أنه يتم منح حسى مباشر لموضوعات العمل الفنى، أما الخبرات الأدبية فإنها تعتمد على اللغة والخيال وتعطى موضوعاتها فى شكل غير مباشر ، ففى الشعر على سبيل المثال، كل ما يعطى لنا مباشرة هو الكلمة، وبالتالى فإن التركيز يتجه مباشرة إليها، ولكنها - أى الكلمة - ما هى إلا وسيط يفترض أن يشير إلى أشياء أخرى غائبة تغرسها فى الذهن.

See Ingarden R. : The Cognition of the Literary Work of Art, p. 218.

وعلى هذا المنوال ميز تاتاركفيتش بين الخبرات الأدبية المختلفة ويقوم تصور إنجاردن وتمييزه بين هذه الخبرات على نقد تاتاركفيتش لفصله بين الخبرات الجمالية والأدبية والخبرات الجمالية الأدبية والخبرات الأدبية اللاجمالية والتعمق فى التمييز بين هذه الخبرات المتحققة فى مستويات جمالية ولا جمالية، وجدلية الفرق بين هذه المستويات ونوعية الخبرة ذاتها سواء كانت أدبية أو لا أدبية قد يأخذ هذه الدراسة لوجهة أخرى وينأى بها عن تحقيق الهدف منها، ولذلك لم أتوقف عند تمييز إنجاردن بين الخبرات المختلفة، ولمن يريد معرفة المزيد عن تمييز إنجاردن بين الخبرات الجمالية يمكنه الرجوع إلى الفقرات ٢٤، ٢٥، ٢٦، ٢٩ من كتابه «المعرفة بالعمل الفنى الأدبى».

الإنتـقـادات التى وجـهت إلى إنجـاردن هى «أن المنظور الإنطولوجى يسـبق المنظور الفـينومـينولوجى»(٣٧) وذلك كمـا يؤكد لاسكى Laskey , D ففهم وتأسيس وجود الموضوع فى الوعى ينبغى ـ كمـا يؤكد إنجاردن ـ أن يقوم على دراسة بنية هذا المـوضـوع ، أى أننا لكى نفـهم العـمل الفنى الأدبى ينبـغى أولا أن نفـهم أسلوب تأسيس هذا العمل، أي البنية الإنطولوجية له، «وتركيز إنجاردن على البنية الإنطولوجية للعمل الفنى الأدبى كـان مـوضع أحـد الإنتـقـادات الرئيـسـيـة التى وجـهت إلى فلسـفـتـه»(٣٨) وهذا الانتـقـاد يرد كل إسـتطيـقـا إنجـاردن إلى المـبـحـث الانطولوجى ، الذى يعـد فى نظر البـعض تأسـيسـاً لمبحث إنطولوجى أوسع.

والرد الأمثل على هذا الإنتقاد ، هو أن إنجاردن بتركيزه على الجـانب الإنطولوجى ودراسـتـه المـتـأنيـة لإسلوب تـأسـيس المـوضـوعـات فى وعـينا خطى خطوة هامـة أفـاد بهـا المنـهج الفينومينولوجى وحل عن طريقها الكثير من مشاكله المنهجية، وإذا كـان إنجـاردن يؤكـد على أن دراسـتـه لبنيـة العـمل الفنى الأدبى من الناحيـة الإنطولوجية يعد مدخلا لمبـحث إنطولوجى أوسع، فـإنه كـان يهـدف من وراء ذلك حل مـشكلة الواقـعـيـة والمثالية حلا أمثل. إلا أنه فى مقدمته للطبعة الألمانية الثالثة من

كتابه «العمل الفني الأدبي» قال «أنه بعيدا عن الإرتباط بمشكلة لمثالية والواقعية Problem of Idealism- Realism فإنه قد اراد إبتداع - من خلال تحليل قاعدى لبنية وأسلوب وجود The Structure on the Mode of Existence الاعمال لفنية فى الفنون المختلفة - اساسا «عيانيا» للدراسات الجمالية لفينومينولوجية كما توجد الآن، فمن هنا تكون الضرورة لمنهجية Methodological Requirement فى أن لدراسة الأدبية والفنية بوجه عام ينبغى أن تركز فى تحليلها لى العمل الفنى ذاته ، وأن كل المشكلات الأخرى المتعلقة به نبغى أن تعالج بناء على هذا الأساس»(٣٩)(*)

وإنجاردن يهدف من وراء ذلك أن تقوم الإستطيقا فينومينولوجية على المبحث الإنطولوجى ، لأنه يعطيها الأسس لتى يمكن أن تستند عليه إستناداً صحيحاً يحل الكثير من شاكلها المنهجية، ولكن ليس بالمبحث الإنطولوجى وحده تأسس الإستطيقا الفينومينولوجية، بل يشارك فى ذلك مبحث خر هو مبحث الخبرة بالعمل الفنى الأدبى، ولذلك يؤكد إنجاردن ى «أهمية الإلتفات إلى كتابه الثانى «المعرفة بالعمل الفنى

) أطلق رينيه ويليك وأوستين وارين فى كتابهما نظرية الأدب عبارة «الدراسة الجوهرية فى الأدب » على تركيز إنجاردن على تحليل العمل الفنى الأدبى بذاته وإعتبرا هذه النقطة إضافة إلى نظرية الأدب بشكل عام.

الأدبي» وبعض دراساته الأخرى، لكى يمكن فهم إسهامه الجمالى لأنه عندئذ فقط سوف تتكشف المعالجة الفينومينولوجية للنظرية الجمالية على نحو ما يفهمها » (٤٠).

والإنتقاد الثانى الذى وجه إلى إنجاردن إنصب على عملية التعين ألتي يقوم بها الملاحظ أو القارىء للعمل الفنى الأدبى، إمكانية الوصول من هذه العملية لأكثر من تفسير ينصب عليه «فإذا كان الموضوع الجمالى يتأسس وفق قصد المرسل (المؤلف) عبر العمل الفنى والأدبى، فما الذى يضمن لنا عدم ظهور موضوعات جمالية أخرى تنبثق من نفس القصد وتؤدى لى تعينات مختلفة العمل الأدبى، وبالتالى تطبيقات إستطيقية مختلفة لنفس الموضوع الجمالى وذلك فى أساليب مختلفة»(٤١) وإذا كان هذا الإنتقاد يرتكز بشكل أساسى على عملية التعين فإنه يرتبط بالتالى مع نقد فولفجانج أيزر الذى يرتكز على نفس العملية، فقد إنتقد أيزر نظرية إلفراغات «وذهب لى أن عملية الفراغات - التى إرتكز عليها إنجاردن - تعوق ملية القراءة وتحدث فصلا بين القارىء والنص»(٤٢).

وعلى الرغم من أن هذه الإنتقادات لها وجاهتها إلا أنها فى حقيقة الأمر تتجاهل بعض النقاط الأساسية فى فكر إنجاردن نجمالى وخاصة فى عملية التعين التي يقوم بها المفسر أو

الملاحظ، فقراءة العمل الأدبى وعملية التعين تتطلب جهداً مشتركاً بين كل من القارىء والمبدع ، وتستند عملية التعين ـ كذلك ـ على كفاءة القارىء وأمانته في تلقى العمل، كما تعتمد مباشرة على تهيئته لنفسه وللظروف الخارجية المحيطة به أثناء قراءة العمل(٤٣). وعلى هذا فعملية التعين تنطوى على قدر من المرونة فالعلاقة بين العمل الفنى الأدبى والقارىء أو المفسر لا تحكمها الضدية، وإنما هى علاقة حميمية تقوم على التوافق التصاعدى بين بنية العمل الفنى وعملية التعين والقراءة بحيث ينتج فى النهاية كلا منسجما يتأسس عن طريقة الموضوع الجمالى.

٤ - مو ضع نظرية إنجاردن على خريطة البحث الجمالى

كان التأثير الذى أحدثته نظرية إنجاردن فى العمل الفنى الأدبى والرد عليها قاصرا جدا فى البداية وإلى فترة طويلة على بولندا وألمانيا فقط، وهذا ما لاحظه بوشنسكى حينما كان بصدد الحديث عن إنجاردن وتعذر عليه ذلك ، بسبب أن مؤلفاته كانت باللغة البولندية ولم تترجم إلى اللغات الأوروبية الثلاث الإنجليزية والفرنسية والألمانية، وذلك حينما كان بصدد كتابة عمله الهام(الفلسفة المعاصرة فى أوروبا) ففى بولندا تمت ملاحظة نظرية إنجاردن وقبول فرضيته من نقاد ومنظرين

بارزين فى الأدب مـثـل جـوليـوس كلينر Juliusz Kleiner وزيجمونت ليمبسك Zugmunt Lempicki ومـانفـريد كـريدل Manfred Kridl وجاءت المـحاولة الوحيدة الجادة فـى النقد من وجـنـهـــة نظر إنـجـــاردن، من واكـــلابـوروايWaclaw Borowy وقبل الحرب العالمية الثانيـة كانت نظريات إنجاردن تستـخـدم وتناقش على يد فـلاسـفـة ونقـاد مـثل ل، بلاوسـتين L, Blausteinوم دى لـوج M, Des Loges وجيـرجيلويز M, Gierjielewicz ووك ويكا K, Wyka وعدد من البـاحثين الصـغـار (٤٤)، وقد تمت مـحـاولات عديدة لتوسيع أفكاره على يد أنا تريزا تيـمنيثكاAnna - Teresa Tymieniecka فـى برنامـجـهـا للنظرية الفـينومـينولـوجـيـة حيث كـانت ترى أن إنجاز أسـتـاذهـا إنـجـاردن الفـسلفـى يُظهـر إخـلاصـاً فـريداً من نوعـه للمشروع الأصلى للفينومينولوجيا(٤٥).

وفى ألمـانيـا كـانت أول إسـتـعـانة بأفكار إنجـاردن على يد نيكولاى هـارتمان Nicolay Hartmainالذى قـام فى كـتـابه Das Problem des Geistigen Seins والذى كتبـه فى عام 1932بتطبيق المفـهـوم الطبقى فى العمل الفنى الأدبى على أشكال أخـرى دون أن يقـر المـصـدر الذى إسـتـقـى منه هذا المـفـهـوم ، وذلك كـمـا لاحظ إنجـاردن، وقـد لاحـظ كـذلك أن

ظرياته قد طُبقت بعد ذلك على تحليل أعمال معينة بواسطة
ِس ألبيراخت ـ هولسوية Lucie Elbracht- Hulseweh
كتاب Belisarius 1930 لجاكوب بيدرمانز-Jacob- Bi
dermann، وفرانز ستانزلFrans Stanzel كما نوقشت
فكاره أيضا على يد إميل شتايجر Emil Staiger فى كتابه
Grundbegriffic Der Poetik, 1946 وفولفجانج إيرز
Wolfgang Iseوجونثر مولر Gunther Muller وميكيل
دوفرينMikel Dufrenneالذى اعتمد فى كتابه
فينومينولوجيا الخبرة الجمالية» The Phenomenology
of Aesthetic Experience على مفهوم إنجاردن عن
لبنية العامة فى العمل الأدبى، ولكن إنجاردن أثناء اقراره
لرابطة الفينومينولوجية المباشرة بالعمل الذى تم انجازه فى
تحليل دوفرين فى المجلد الأول كان محبطا بسبب تحليل الخبرة
الجمالية تحليلاً حسياً وإعتمادها على كتاب كانطKritik
Der Urteils' Kant Kraft(٤٦).

ودوفرين يعتمد فى تحليله للخبرة الجمالية على الخبرة
الحسية ويعتقد أن القراءة هى فعل حسى تتحقق من خلالها
الخبرة، «فإن تقرأ يعنى أن تدرك حسياً»(٤٧) وقد إنتقد
إنجاردن بتجاهله هذه الخبرة ـ وذلك كما أكد ماجيلو ـ حينما

.هب إلى أن إنجاردن «لايقدر المحسوس حق قدره»(٤٨) فى
عين أن إنجاردن «أعطى للظواهر الصوتية إهتماماً بالغاً بها
خاصة فى تحليله لطبقة الصياغات الصوتية»(٤٩) وذلك فى
ـتابه العمل الفنى الأدبى.

وهناك إستكمال فاحص ونقد موجه لنظرية إنجاردن تم
ضمينها فى كتاب «نظرية الأدب» Theory of Literature
رينيه ويلك وأوستين وارين وحيث لا يمكن انكار أهمية هذا
لكتاب لكل من النقد الأدبى الأنجلو- أميركى An-
glo American Literary Criticism والدراسات
الأدبية عموما، لأنه اعطى لإنجاردن الفرصة للتفاعل مع
الاوساط الأوروبيه من خلال ترجمته إلى العديد من اللغات
لمختلفة - وعلى الرغم من أن هذا الكتاب يعد عملاً أساسياً تم
على أساسه النظر إلى افكار إنجاردن - إلا أن تفاعله معه كان
متناقض وجدانياً ، فقد تشكك فى كل من درجة الاعتراف
بالتأثيرات النظرية والواضحة خصوصاً فى معالجة رينيه ويلك
للحالة الانطولوجية للعمل الأدبى(ماهية وجوده وبنيته) إلى جانب
رفضه للنظريات المادية والنفسية. وقد انتقد رينيه ويلك إنجاردن
الفينومينولوجيين عموماً وكان النقد منصباً فى أساسه على
إهمال وتقليص قيمة البعد الجمالى(٥٠) وكدليل إضافى على

وعى إنجاردن بأهمية مشكلة القيمة والبعد الجمالى التى أشار إليه ويلك كتب عدد من الشروحات الأساسية ضمنها فى الجزء الخاص بالخبرة الجمالية فى كتابه الثانى «المعرفة بالعمل الفنى الأدبى».

وقد تمت مناظرات ومواجهات عديدة بين أعمال إنجاردن وبين منظرين آخرين من بولندا ومن خارجها بالإضافة إلى مناقشاته مع ويلك، وكوت هامبيرجر Hamburger Kate فإن هناك «عدداً من المناقشات الأخرى والتى عملت على زيادة إنتشار وحدة أفكار إنجاردن بشكل مميز»(٥١) وحيث أن أغلبها باللغة البولندية وبالتالى غير متاحة لنا، فإن هذا الوجه من عمل إنجاردن مازال محجوباً ومجهولاً لنا وذلك على الرغم من أهميته. ولكن فى المجلد الثالث من كتاب إنجاردن Studia Zesteyki تم تضمين محاورتين هامتين أجراهما إنجاردن مع مانفريد كريدل أشهر شكلانى بولندى، والرائد الماركسى Leading Marxist هنريك ماركيوز Henruk Markiewicz وربما تكون أكثر المواجهات البناءة لتفهم كلا من نظرية إنجاردن والنظرية الأدبية عموماً هى التى حدثت بين نظرية العمل الفنى الأدبى عند إنجاردن والمذاهب الروسية وبدرجة أقل مع الشكلية البولندية، وهى علاقة تمت ملاحظتها ـ على الرغم

من عدم فحصها فعليا فى العديد من الدراسات التجريبية فى الشكلية الروسية(٥٢) والفروق الواضحة بينهما عملت على إبراز أوجه التشابه بينهما.

وهناك نقاط إتصال عديدة بين الشكلية سواء الروسية أو البولندية وبين نظرية العمل الفنى الأدبى عند إنجاردن أهمها «التأثير الهوسرلى المشترك، والنزعة ضد النفسية والتركيز على العمل الأدبى نفسه إلى درجة إستبعاد العوامل الخارجية مثل البيوجرافى Biographyوالتاريخى History والإجتماعى Socialogy.. إلخ، والإهتمام ببنية العمل الفنى الأدبى»(٥٣) وما يهم فى هذه العلاقة بالنسبة لإنجاردن أن نقاط الإتصال السالفة الذكر تخفى خلفها إختلافات بعيدة المنال والسبب فى ذلك أن تلك التوازيات أو نقاط الإتفاق يمكن أن تقلل إلى مشكلتين مركزيتين أساسيتين لعمله، هما الإنطولوجيا وبنية العمل الأدبى، ولكن بالنسبة للشكليين الخلص فلا يوجد أى بحث فى إنطولوجيا العمل الأدبى، أما بالنسبة للمفاهيم المتشعبة حول بنية العمل الأدبى فإنها تستحضر مفهوماً شكلياً أساسياً هو حرفيته، وقد لخص إنجاردن هذا المفهوم كالآتى، «أنه يتصور العمل الأدبى كتكوين لغوى يحتوى على جانب صوتى ومعنوى»(٥٤).

وعموما فإنجاردن لا يشرح بأى تفصيل ما هى هذه الجوانب ، ويحاول تقليل وتضييق التحليل المتخصص للأعمال الأدبية إلى دراسات إسلوبية، وفى نقطة أخرى يقول «إن العمل الأدبى(لغة مرتبة فنيا) وتبعا لهذه النظرية فإن العمل الأدبى لا يحتوى على أى شىء غير تعبيرات Expressions معينة ذات معنى، أى أصوات وكلمات وتعبيرات وجمل وعبارات ذات معنى(٥٥) وهو بهذا يقترب من الشكليين ولكن الفرق الأساسى بين النظرية الشكليـة ونظرية العـمل الفنى الأدبى عنده هو أن النظرية الشكلية وخاصة نظرية مجموعة أوبوياز Opoias Group (*)لا تعترف بوجود الطبقتين غير اللغوتين للعمل الأدبى وهما طبقة الموضوعات المتمثلة وطبقة المظاهر التخطيطية(٥٦) فالعمل الأدبى بالنسبة لهم منتج لفظى بحت والنظرية الضرورية له هى نظرية اللغة الشعرية Poetic Language(٥٧) أما بالنسبة لإنجاردن فإن التعريف السابق غير مقبول لأنه يفتح الطريق للمثالية، ولذلك يطلب ممن يحتفظون بتلك النظرة أن يمتنعوا عن التعامل بها مع الأعمال الأدبية، أوأى تكوين لغوى

(*) رسخت النظرية الشكلية دعائمها قبل ثورة ١٩١٧ فى روسيا بواسطة جماعتين الجماعة الأولى حلقة موسكو اللغوية التى تأسست عام ١٩١٥. والجماعة الثانية هى أوبوياز - والتى ترفض الطبقتين غير اللغوتين - (أوبوياز اختصارا للعبارة الروسية «جمعية دراسة اللغة الشعرية») وقد بدأت نشاطها عام ١٩٦١. وإذا كان رومان جاكبسون (الذى أسهم بعد ذلك فى تأسيس حلقة براغ اللغوية عام ١٩٢٦م) هو الشخصية القيادية للمجموعة الأولى، فقد كان فيكتور شكلوفسكى وبوريس إنخنباوم Boris Eikenbaum أبرز رواد الجماعة الثانية.

حيث أنه لا يوجد بين الأشياء المادية أو الحقائق النفسية أى شىء يمكن أن يكون عملا أو تكوينا لغويا من هذا النوع(٥٨).

ومن الواضح أن هجوم إنجاردن على الشكليين الروس كان موجها إلى أساسهم اللغوى وسندهم النظرى كما هو مشكل مثلا فى كتاب ب توماشفسكىB, Tomasevskiy «نظرية الأدب Theory of Literatureوالذى ذكره إنجاردن بشكل خاص، أو أعمال رومان جاكبسون Roman Jakobson وبالتالى فإن أطول وأعقد جزء من فصل العلوم المساعدة لنظرية الأدب من كتابه « On Poetics » وهو الجزء المتصل بإستمرار بجدلية «العمل الفنى الأدبى» والمكرس لتحليل علاقة اللغويات بنظرية الأدب وهو هجوم حاد على الإدعاء القائل بأن نظرية الأدب هى مجرد جزء أو فرع من اللغويات، ولم ينكر إنجاردن الأرضية العامة لهذه الأنظمة، ولكنه رآها أساسية كظواهر متقاطعة وليست متجانسة وكان ذلك بسبب أن العمل الفنى الأدبى مؤلف من جمل وعبارات وفصول، وأكبر وحدة يعامل معها هى الجملة، والفارق الأساسى بين اللغويات نظرية الأدب هو أن الأخيرة تعامل الأعمال الفنية وفق مصطلح التقسيمات الفنية من شعر وقصة ومسرح والتى تشترك فيها الأعمال الفنية الأخرى(٥٩).

عموما فالفرق واضح بين إنجاردن والشكليين الروس، ينبع من أن إنجاردن، «يقدم نظرية للعمل الأدبي بينما ينصب تركيزه على نظرية للأدب بشكل عام»(٦٠) أما وجه التشابه الوحيد بينهم فهو «إستنادهم على بعض الأسس الفينومينولوجية توحيد جهودهم النقدية والتنظيرية في خلق فروض ديناميكية في طريقة شكلية بدلا من المذهب الإستاتيكي»(٦١) وقد عارض إنتقد إنجاردن بشدة مشاهدة أو رؤية أي نظرية جمالية كنظام ثابت وجامد، لأن أي نظرية جديدة تتطلب بإستمرار تنويع تجديد لكي تفي بمتطلباتها من أجل خدمة القارىء في النهاية، لتتم عملية القراءة الصحيحة للأعمال الأدبية المختلفة.

ولعل أفضل عبارة يمكن أن تختتم بها هذه الدراسة هي عبارة رينيه ويلك التي يقول فيها: «إن إنجاردن قدم أفضل تعبير عن نظرية تنظر إلي العمل الفني باعتباره كلا متكاملا، كلا هو مع ذلك حصيلة طبقات مختلفة متباينة، ويتفادى مفهوم كهذا مزلقين : العضوية المتطرفة التي تؤدي إلى كلية عجماء تجعل التمحيص مستحيلا والخطر المناقض المتمثل في التجزئة»(٦٢).

هوامش:

(1)Ingarden , R. : The Cognition of the Literary Work of Art, p. 94.

(2) Ingarden, R. : The Literary Work of Art, p. 332.

(3) Ibid : 334.

(4)Ingarden, R. : The Cognition of the Literary Work of Art, pp. 95-96.

(5) Ibid : p. 97.

(6) Loc. Cit.

(7)Ibid: p. 98.

(8) Loc. Cit.

(9)Ibid: p. 99.

(10))Ibid: p. 100.

(11) Loc. Cit.

(12) Loc. Cit.

(13) Loc. Cit..

(14) Ibid : p. 143.

(15) Ibid : p. 144.

(16) Ibid : 145.

(17) Engarden , R. : The Literary Work of Art, p. 372.

(18) Ibid : p. 373.

(19) Ibid : p. 317.
(20) Ibid : p. 318.
(21) Ibid : p. 319.
(22) Ibid : p. 320.
(23) Loc. Cit.
(24) Ibid : p. 322.
(25) Loc. Cit.
(26) Ibid : p. 323.
(27) Ibid : p. 324.
(28) Loc. Cit.
(29) Ibid : p. 325.
(30) Loc. Cit.
(31) Ibid : p. 326.
(32)Ibid : p. 327.
(33) Ibid : p. 328.
(34) Ibid : p. 329.
(35)Ibid: p. pp. 329- 330.
(36) Todorov, T. : French Literary Theory Today, Cambridge University Press, 1982, p. 4.
(37) Laskey Daileis : Ingarden Criticism of Husserl, In Analecta Husserliana, Vol. II, (The Letter Husserl and Idea of Phenomenology- Ed., Anna- Teresa Tymieniecka - Holland: D Reidel Publishing, 1969, p. 33.

(38) Dufrenna, Mikel: The Phenomenology of Aesthetic Experience, Trans Edward Casey & Others, Eveanston: North Western University Press, 1973, p. XX.

(39) Ingarden, R. : The Literary Work of Art, p. LXXVIII.

(40) Loc. Cit.

(41) Teddy, Bruncus: The Aesthetics of Roman Engarden , in Philosophy and Phenomenological Research, Vol 30, p. 395.

(42) Iser, W. : Op. Cit., p. 183.

(43) Ingarden , R. : Artistic and Aesthetic Values, p. 200.

(44) Grabowicz Introduction: The Literary Work of Art, p. LXI.

(45) Tymieniecka, A., T. : Beyond Ingarden's Idealism- Realism Contraversy with Husserl, p. 247.

(46) Grabowicz: Op. Cit., p. LXXII.

(47) Dufrenne, M: Op. Cit., p. 210.

(48)Magliola, Robert: Phenomenology and Literature: An Introduction, Indiana West University Press, 1977, p. 157.

(49)Ingarden, R. : The Literary Work of Art, pp. 34-60.

(50)Grabowicz: Op. Cit. , p. LXIII.

(51)Ibid: p. LXIV.

(52)Thompson, E. N, : Russian Formalism and Anglo-American New Criticism Mouton the Hague, 1971, p. 21.

(53) Grabowicz: Op. Cit., Loc. Cit.

(54)Ingarden , R. : The Literary Work of Art, p. 337.

(55)Ibid : p. 294.

(56) Grabowicz: Op. Cit., p. LXV.

(57) Erlich, V. Op. Cit., p. 171.

(58) Grabowicz: Op. Cit., p. LXIVI.

(59) Ibid: p. LXVII.

(60) Ibid: p. LXIX.

(61) Ibid: p. LXI.

(٦٢) رينيه ويلك: مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور ، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١١٠، الكويت ١٩٨٧ ص ٦٢.

الخاتمة

أما بعد فقد حاولت هذه الدراسة تتبع فكر إنجاردن الجمالى وتحليل وترسيخ نظريته الجمالية التى تستند بالطبع على أسس فلسفية عميقة، بداية من إرتكازه على أسس المنهج الفينومينولوجى وتحليله لماهية العمل الفنى، وإستبصاراته القوية المدققة حول بنيته الطبقية وكيفية الخبرة به، ومروراً بالعمليات المعرفية المختلفة لتعينه فى خبرة جمالية صحيحة، وإبراز أوجه التشابه والإختلاف بينه وبين الأعمال الفنية الأخرى ، وأخيرا الإنتقادات التى وجهت لنظريته وموضعها ومدى فاعليتها فى المشهد الجمالى المعاصر وفى سياق هذه الدراسة إستخلص الباحث مجموعة من الاستبصارات والنتائج فيما يلى:

* حرص إنجاردن على أن تكون نظريته نظرية موضوعية بحته، بحيث لا تتدخل العوامل الذاتية والإنفعالية أثناء قراءة وتفسير العمل الفنى الأدبى، وذلك إستناداً على حقيقة أننا حينما نكون فى «حضرة» العمل الأدبى ، نكون أمام كيان مستقل بذاته يقدم لو عينا، ومهمتنا الهامة والوحيدة هى وصف

هذا الكيان فى تجليه وحضوره، وألا ننتقل بهذا الوصف للحديث
عما يخص المبدع أوالمتلقى، وحالة ابداع النص وحالة تلقيه،
علينا أن نتجاوز هذه النظرية الجزئية التى ظلت مسيطرة على
لمشهد الجمالى لسنوات طويلة، ظلت فيها أسس البحث
الجمالى تحت وطأة النفسانية والشكلانية والطبيعية
الرومانسية، ويعد وصول إنجاردن إلى هذه الرؤية خطوة هامة
ى مسار البحث الجمالى.

* تضع معالجة إنجاردن الجمالية عينها على العمل الفنى
الأدبى وتقصده مباشرة - وذلك استناداً على فكرة القصدية -
من أجل فهمه والوصول إلى ماهيته واكتناه مغناه، وبالتالى فهى
تنظر إليه على اساس أنه نقطة ارتكاز أساسية بين المبدع
المتلقى، وهو حلقة الوصل بينهما، وبالتالى فالتركيز على
صف هذا العمل والنظر اليه فى ذاته بعيدا عن العمليات
المعرفية لمبدعه ومتلقيه، يصل بنا إلى مرحلة الفهم الحقيقى
لهذا العمل.

* ينظر إنجاردن إلى العمل الفنى الأدبى على أساس أنه
ظاهرة جمالية تتجلى لوعينا، ومن أجل أن يتاتى لنا فهمه لابد
أن ننظر إليه من خلال مبحث واحد ينقسم إلى منحيين، الأول
هو منحى «بنية العمل الفنى الأدبى» الذى ننظر فيه إلى العمل

على أساس المفهوم الطبقى الذى رسخ إنجاردن أبعاده الرئيسية أما الثانى فهو منحى «الخبرة الجمالية» الذى يرتكز بالطبع على المنحى الأول وفيه يتم تعيّن العمليات المعرفية المختلفة التي يتم عن طريقها فهم العمل الأدبى، وهذا يعنى أن إنجاردن بوضعه لهذه الأسس وباستخدامه الأصيل للمنهج الفينومينولوجي حاول الوصول إلى نتيجة مفادها أن التحليل الفينومينولوجى لديه القدرة على تحطيم الهالة الأسطورية التى أحاطت بالعمل الفنى الأدبى لسنوات طويلة، فهو - أى العمل - كظاهرة جمالية يمكن تفتيتها والنظر إليها من جهات كثيرة، وإستنادا على هذه الرؤية يمكن وصف وتحليل أعمال فنية عديدة على أساس كونها تندرج تحت أنماط عديدة من الخبرات، وحتى داخل الأعمال الفنية الأدبية المحددة يمكن التمييز بين العمل الشعرى، والعمل القصصى على أساس ما تحثه هذه الأعمال من خبرة بداخلنا، وبوصول إنجاردن إلى هذه النتيجة يكون قد فتح باب البحث على مصراعيه لمن يريد النظر إلى ظاهرة جمالية معينة، وغض الطرف عن باقى الظواهر المرتبطة بهذه الظاهرة.

* تجاوز إنجاردن وجهة النظر البنيوية الضيقة التى نظرت إلى العمل الأدبى على أساس إمتلاكه لبنية محددة يمكن تفسيره

من خلالها، وهذا التجاوز إستند على تحليل إنجاردن الفينومينولوجى للعمل الفنى الأدبى على أساس أنه يمتلك بنية إنطولوجية تمهد الطريق لتأسيس العمليات المعرفية فى خبرة جمالية صحيحة، وبالتالى نمتلك قصدياتها التاسيسية فى الخبرة، وهذا يعنى أن تحليل البنية كان بمثابة تاسيس لتحليل الخبرة، وبما أن البنية تعتمد على عناصر عديدة(كطبقات الصياغات الصوتية، ووحدات المعنى، والمظاهر التخطيطية، والموضوعات المتمثلة) فإن الخبرة تستند على نفس العناصر بعد تعينها، وعلى هذا ففهم العناصر البنيوية فى الاعمال الفنية الأدبية وعلاقاتها بالعمليات المعرفية ومستويات الخبرة هو ما تفتقده البنيوية أحادية البعد.

* أما بالنسبة الشكلية سواء فى روسيا أو بولندا فتبدو العلاقة بين نظريات روادها ونظرية إنجاردن علاقات وشائجية الصلة، فهناك - كما بينت الدراسة من قبل - نقاط اتصال عديدة جمعت بين الشكليين وإنجاردن أهمها: استنادهم المنهجى على فكر هوسرل، ورفضهم للتصورات النفسانية التى تنظر إلى العمل على أساس أنه متعة أو لذة، وبالتالى رفضهم لكل ما هو نسبى، وذلك لأن النزعات النسبية تحصر قيمة العمل فى إحداث المتعة أو اللذة، وجمعهم أيضا الاهتمام ببنية العمل الفنى

الأدبى واستبعاد العوامل الخارجية مثل التاريخى والبيوجرافى والاجتماعى فى تفسيره، ولكن إذا كانت هذه هى أهم النقاط التى جمعت بين الشكليين وإنجاردن فقد فرقهم عدم اعتراف المدرسة الشكلية وخاصة مجموعة «أوبويان» بوجود الطبقتين غير اللغويتين للعمل الأدبى وهما طبقة الموضوعات المتمثلة وطبقة المظاهر التخطيطية، واهتمامهم الزائد بالطبقات اللغوية، والنظر إلي العمل الفنى الأدبى على أساس أنه منتج لفظى بحت، وهو ما رفضه إنجاردن.

* ولعل أهم ما يؤخذ على نظرية إنجاردن التى اعلنت منذ البداية توجهها للقارىء أنها فرضت على القارىء نوعية معينة من القراءة وجعلته فى عملية التعين التى يقوم بها للعمل ليس لديه سبيل سوى ملء فراغاته، تلك الفراغات التى تركها المبدع لتتحقق للمتلقى عملية الفهم، وبالتالى فتواصل المتلقى مع العمل يكون فى النهاية محدداً بحدود رسمها المؤلف بدقة أثناء إبداعه له، فلا مجال لحرية المتلقى هنا، وهذا على الرغم من أنه قد يؤدى - حسب ما رأى إنجاردن - إلى فهم صحيح للعمل، إلا أنه يتطلب نوعية معينة من القراء لديهم الحضور الذهنى الذى يستطيعون به أن يتواصلوا مع النص وقد التقطت نظرية التلقى Reception Theory والتى مركزها جامعة

كونستانس فى ألمانيا، هذا الخيط من جهود إنجاردن، وطوره أحد روادها وهو فولفجانج إيزر مع زميله ورائد النظرية هانزروبرت ياوس ليكون الدعامة الرئيسية لجهودهما النظرية فى التركيز على دور القارىء فى النص ومدى اهمية الدور الذى يقوم به فى تفسير وقراءة العمل الأدبى.

واخيرا تبقى نظرية إنجاردن الجمالية جديرة بالنظر، والاهتمام لما فيها من رؤى وابعاد جديدة، واستبصارات قوية مدققة وتفسيرات عميقة البعد، وعمليات مركبة تحتاج إلى الحضور الذهنى والاحتشاد بالعمل الفنى، تبقى لتعلن رفضها لكل النزعات الشكلانية والنسبية والطبيعية والنفسانية ولكل فكر مسبق يحاول فرض سطوته على العمل الفنى، وتفسيره من وجهة نظر احادية البعد تغفل العلاقة الحميمية التى تنشأ بين المبدع والمتلقى والتى تستند علي العمل الفنى الأدبى، الذى يصفه إنجاردن في النهاية بأنه «لا شىء إلا أنه عالم رائع فى حد ذاته».

الفهارس

فهرس الاعلام
List of Figures

Jakobson, Roman	جاكبسون ، رومان
Jauss, Hans Robert	ياوس، هانز روبرت
Dufrenne, Mikel	دوفرين ميكيل
Dilthey, W.	ديلتاى (١٨٣٣ ـ ١٩١١)
Des Loges, M.	دى لوج ، م
Ray, William	راى، وليم
Rudnick, Hand	ريدنك، هاند
Starter, jean Paul	سارتر، جان بول(١٩٠٥ ـ ١٩٨٠)
Stanzel, Frans	ستانزل، فرانز
Staiger, Emil	شتايجر، إميل
Sheller	شيللر
Frege, Gattlob	فريجة(١٨٤٨ ـ ١٩٢٥)
Walket	فوكلت(١٨٤٨ ـ ١٩٣٠)
Kant, Immanuel	كانت ـ إيمانويل(١٨٣٤ ـ ١٨٠٤)
Kridl, Manfred	كريدل، مانفريد
Kleines, Juliusz	كلينز، جليوس
Kucharski, E.	كوتشارسكى، ى
Conrad, Waldemar	كونراد، والدمار
Lempicki, Zgymunt	ليمبيكس، زيجمونت
Markiewics, Henryk	ماركيون، هنريك

Mann, Thomas	مان، توماس
Muller, Gunther	مولر، جونثر
Meinang	مينونج(١٨٥٣ ـ ١٩٢١)
Hartman, Nicolai	هارتمان، نيكولاى
Hamburger, Kate	هامبيرجر، كوت
Husserl, Edmund	هوسرل، إدموند(١٨٥٩ ـ ١٨٣٨)
Hulsewah Lucie- Elbrecht	هولسويه، لوس أليراخت
Heidgger, Martin	هيدجر، مارتن(١٨٨٩ ـ ١٩٧٦م)
Warren, Austin	وارين، أوستين
Wilde, Oscar	وايدل ، أوسكار
Wyka, K.	ويكا ، ك
Wellek, Rene	ويليك ، رينيه

المصادر والمراجع

أولا : المصادر

1- Ingarden, Roman: "The Cognition of the Literary Work of Art" Trans Ruth Ann Crowley and Kenneth R, Olson, Evanston: Northwestern University Press, 1973.
2- Ingarden "The Literary Work of Art" Translated with an Introduction by George Grabowicz, Evanston: Northwestern University Press. 1973.

3- Ingarden "On the Motives Which Led Husserl to Transcendental Idealism", Translated from Polish by Arnor Hannibalsson, The Hague: Martinus Nijhoff. 1975.
4- Ingarden "Artistic and Aesthetic Values" In the British Journal of Aesthetics, Vol, 4, No. 3. 1964.

ثانيا : المراجع

أ ـ المراجع الأجنبية:

1- Brunis, Teddy: "The Aesthetics of Roman Ingarden" in Philosophy and Phenomenological Research. Vol. 30, XXXNo. 4, 1980.
2- Dufrenne, Mikel: "The Phenomenology of Aesthetic Experience, Trans. Edward Casey and Others. Evanston: Northwestern University Press, 1973.

3- Erlich, Victor: "Russian Formalism: History Doctrine 3rd Edn., Yale University Press, New Haven and London 1981.
4-Husserl, Edmund: Ideas: General Introduction to Pure Phenomenology, Trans. W. R. Boyce Gibson (London: Allen and Unwin, 1931)
5- : The Phenomenology of Internal Time Conscientiousness, Trans James, S. Churchill, Bloomington Indiana University Press, 1964.
6- Logical Investigation, Trans. J. N. Findlay, Routledge, and Kejanbaun, 1970.
7- Iser Wolfgany: "The Act of Reading" A Theory of Aesthetic Respons, Joahn Hopkins University Press, Baltimore, 1978.
8- Laskey, Daileis: "Ingarden Critisicm of Husserl" In Analecta Husserliana Vol. II., (The Letter Husserl and Idea of Phenomenology, Ed. Anne Teresa, Tymieniecka, Holland, D. Reidel Publication, 1969.
9- Majliola, Robert: "Phenomenology and Literature: An Introduction", Indiana West University Press, 1977.
10- Pettit Philipe: "On the Idea of Phenomenology", Dublin, Scepter Books, 1969.
11- Richard, Langian: "Phenomenology of Communication" Pitsburg: Duquesne University, 1988.
12- Rudnick, Hand: "Ingarden's Literary Theory" In "Analecta Husserliona" Vol. IV.
13- Spiegelberg, Herbert: "The Phenomenological Movement" The Hague Marlinas Nighof, Vol. I, 1969.
14- Thompson, E. M. : "Russian Formalism and Anglo American New Criticism " Mouton , The Hague, 1971.

16- Todorov, E. : "French Literary Theory Today" Combridge University Press, 1982.
17- Tymieniecka, A, T. : "Beyond Ingarden's Idealism , Realism Controversy with Husserl: The New Contextual Phase of Phenomenology" In Analecta Husserliana" Vol.. IV.
18- Wellek, Rene and Austin Warren. : "Theory of Literature" New York, Harcourt, Broce, 1949.

المراجع العربية:

١- إبراهيم (زكريا): دراسات فى الفلسفة المعاصرة، مكتبة مصر، القاهرة ، 1968.
٢- إبجلتون (تيرى) : مقدمة فى نظرية الأدب، ترجمة أحمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، القاهرة، 1991.
٣- أبو أحمد (حامد) : الخطاب والقارىء، نظريات التلقى وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة، سلسلة كتاب الرياض، العدد ٣٠، الرياض ، 1996.
٤- أبو زيد (نصر حامد): إشكاليات القراءة وآليات التأويل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، القاهرة، 1991.
٥- إبراهيم (نبيلة): القارىء فى النص، دراسة منشورة بمجلة فصول، المجلد الخامس ، العدد الأول، 1984.
٦- أبركرومبى (لاسل): قواعد النقد الأدبى، ترجمة محمد عوض

محمد، دارالشؤون الثقافية العامة، بغداد 1987.

٧- بسطاويسى(رمضان): علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت، أدورنو نموذجا، سلسلة نصوص ٩٠، القاهرة ، 1994.

٨- بوشنسكى(أ- م): الفلسفة المعاصرة فى أوروبا، ترجمة عزت قرنى، سلسلةعالم المعرفة، العدد ٦٥، الكويت، 1992.

٩- تليمة(عبد المنعم) : مداخل إلى علم الجمال الأدبى، دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة 1978.

١٠- توفيق(سعيد): الخبرة الجمالية، دراسة فى فلسفة الجمال الظاهراتية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت 1992.

١١- جابر (السيدة): الوجدان فى فلسفة سوزان لانجر، دار الحضارة للطباعة والنشر طنطا، 1994.

١٢- حكيم (راضى): فلسفة الفن عند سوزان لانجر، دار الشؤون الثقافية الهامة، بغداد، 1986.

١٣- راى (وليم): المعنى الأدبى، ترجمة يوئيل يوسف عزيز: دارالمأمون للترجمة والنشر. وزارة الثقافة والإعلام، بغداد ، 1987.

١٤- زيدان (محمود فهمى): مناهج البحث الفلسفى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، 1977.

١٥- كانط وفلسفته النظرية، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 1979.

١ـ سارتر (جان بول): تعالى الأنا موجود، ترجمة وتعليق حسن حنفى حسنين، القاهرة، دار الثقافة الجديدة، 1977.

١ـ : نظرية فى الانفعالات ، ترجمة سامى محمود على، وعبد السلام القفاش، القاهرة، دار المعارف 1960.

١ـ سيلدن (رامان): النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة ، 1991.

١ـ عوض (يوسف نور): نظرية النقد الأدبى الحديث، دار الأمين للنشر والتوزيع القاهرة ، 1994.

٢ـ فاربر(مارفين): علم الظواهر، دراسة فى كتاب فلسفة القرن العشرين، ترجمة عثمان نويه، سلسلة الألف كتاب، مؤسسة سجل العرب1963.

٢ـ قنصوة (صلاح): الموضوعية فى العلوم الإنسانية، عرض نقدى لمناهج البحث، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1980.

٢ـ : هل قدمت الفينومينولوجيا جديدا للعلوم الانسانية دراسات فلسفية مهداة إلى روح عثمان أمين، تصدير ابراهيم مدكور، دار الثقافة للطباعة والنشر ، 1979.

٢٢ـ : انطولوجيا الإبداع الفنى، دراسة منشورة بمجلة فصول، المجلد العاشر، العددان الثالث والرابع، يناير، 1992.

٢٠ـ كريزويل(إديس): عصر البنيوية، ترجمة جابر عصفور، سلسلة آفاق الترجمة العدد ١٧، الهيئة العامة لقصور الثقافة،

1996.

٢٥ـ ليبهارت (توماس): فن المايم والبانتوميم، ترجمة بيومى قنديل، سلسلة الألف كتاب الثانى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد ١٧٩ ـ القاهرة ، 1995.

٢٦ـ محمود (وفاء عبد الحليم): القيم فى فلسفة ماكس شيلر، رسالة دكتوراه غير منشورة ، كلية الاداب، جامعة طنطا، 1992.

٢٧ـ هيدجر (مارتن): ما الفلسفة؟ ما الميتافيزيقيا؟ هيلدرلن وماهية الشعر، ترجمة محمود رجب وفؤاد كامل، مراجعة عبد الرحمن بدوى، القاهرة، دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع، 1974.

٢٨ـ هولب (روبرت): نظرية التلقى، ترجمة.د. عز الدين اسماعيل، كتاب النادى الأدبى الثقافى، جدة ، ١٩٩٤.

٢٩ـ الواد (حسين): من قراءة النشأة إلي قراءة التقبل، فصول المجلد الخامس، العدد الأول، 1984.

٣٠ ـ المرعى(فؤاد): فى العلاقة بين المبدع والنص والمتلقى، عالم الفكر، المجلد ٢٣ العددان ١، ٢ ، الكويت، 1994.

٣١ـ والتر . ح. اونج: الشفاهية الكتابية، ترجمة حسن البنا عز الدين، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٨٢، الكويت ، 1994.

٣٢ـ ويليك (رينيه): مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١١٠، الكويت، 1987.

فهرس الموضوعات

الفصل الثالث: الخبرة بالعمل الفني الأدبي

الفصل الرابع : من النظرية إلى التطبيق

رقم الايداع : ١٠٨٣٤/٩٨

شركة الأمل للطباعة والنشر
ت : ٣٩٠٤٠٩٦

هذا الكتاب

هذه دراسة شديدة الأهمية تحتاج المكتبة العربية الفلسفية إليها، لأنها تعد دراسة رائدة، حيث تقدم فيلسوفاً جديداً ليس فقط على المكتبة العربية. ولكنه جديد أيضا على الساحة الفكرية العالمية، لأن كتبه باللغة البولندية لم تترجم معظمها إلى الآن، هذا الفيلسوف هو رومان إنجاردن الذى ينتمى لتيار من أهم تيارات الفكر الفلسفى المعاصر.

د. أميرة حلمى مطر



شركة الأمل للطباعة والنشر

الثمن : جنيهان